

# 4x Paryż

Informator wystawy

162/1986zach



Paris en quatre  
temps

1913

Montmartre



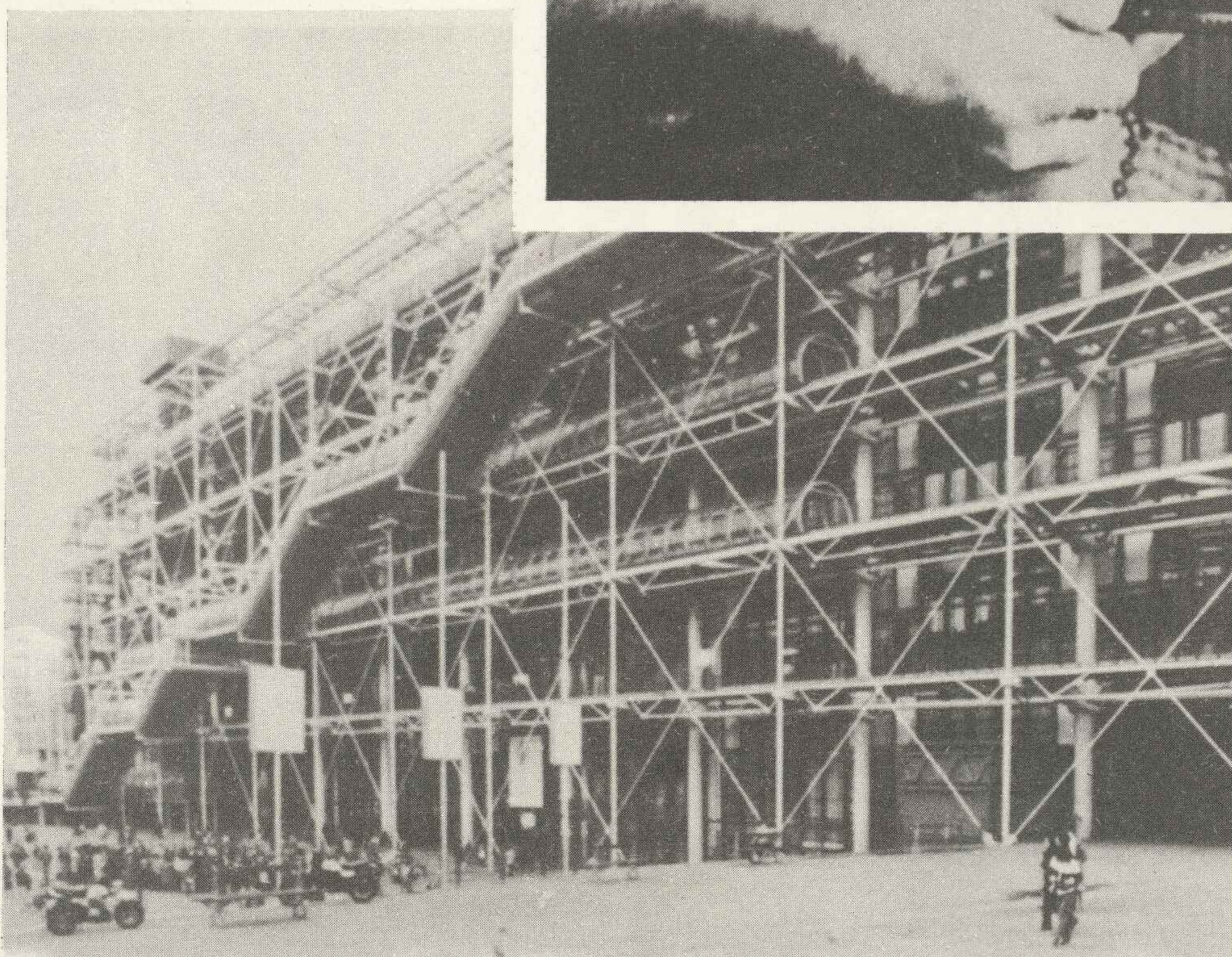
1925

Montparnasse



1947

Saint-Germain-des Prés



1972

Hale / Beaubourg

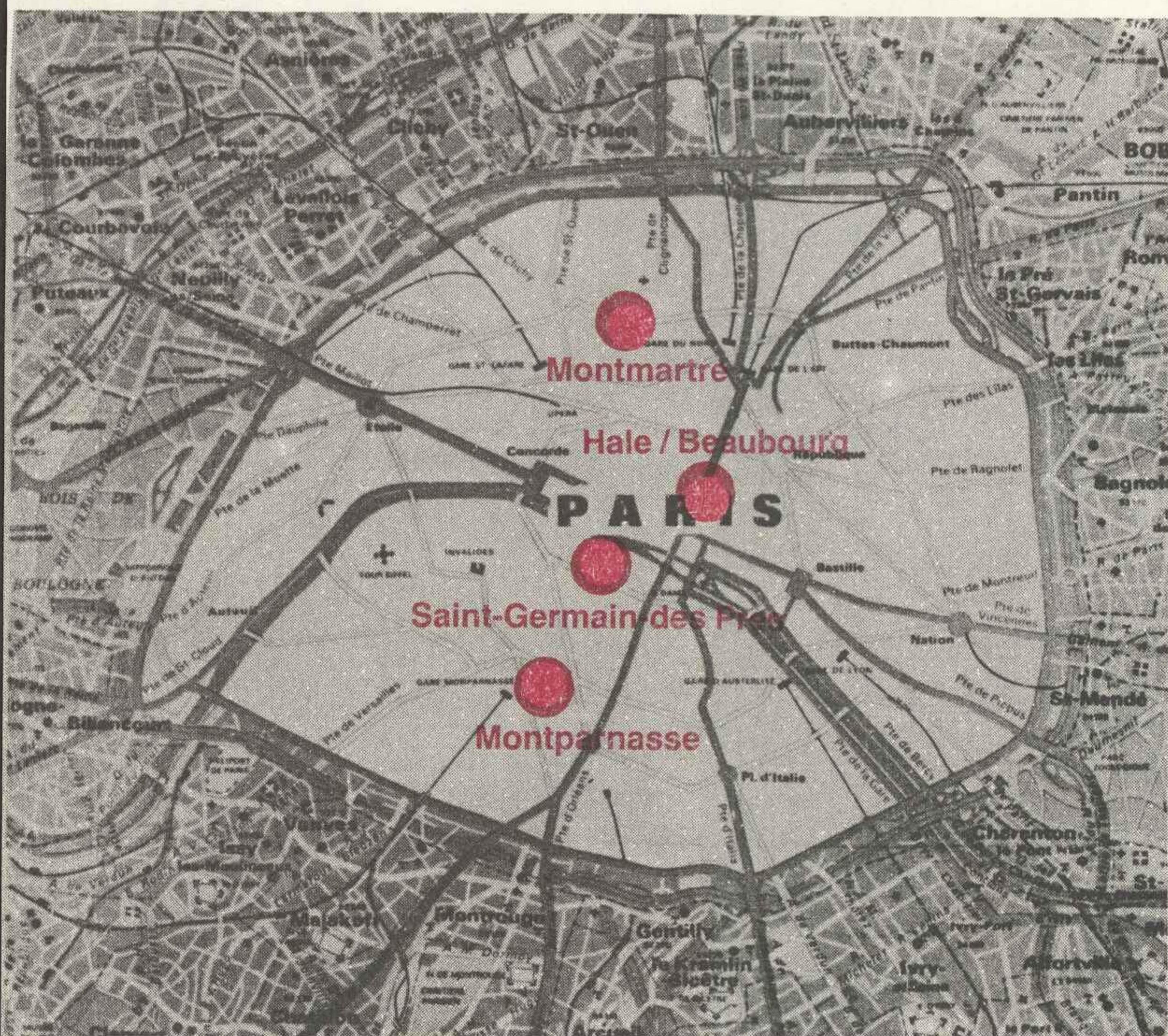
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych  
„Zachęta”, Warszawa, Plac Małachowskiego 3

15 października 1986 – 12 stycznia 1987



W roku 1983 w Centrum Georges Pompidou w Paryżu odbyła się wystawa *Présences Polonaises – Art vivant autour du Musée de Łódź* („Obecności polskie – sztuka żywa wokół Muzeum w Łodzi”), przygotowana przez polsko-francuski zespół historyków i krytyków sztuki, literatury i muzyki. Wystawa „4 × Paryż” jest odpowiedzią na tamto wydarzenie. Opracowana przez ten sam zespół polsko-francuski, zrealizowana przez Centrum Georges Pompidou i Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w gmachu „Zachęty”, przedstawia nie tylko liczne arcydzieła wypożyczone z Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej Centrum Pompidou i innych wielkich muzeów, lecz również dokumenty literackie, fotografie, plakaty... Także sztuka dekoracyjna i teatr znalazły tu swoje miejsce.

Wystawa, choć tak obszerna, nie obrazuje pełnego chronologicznego rozwoju sztuki francuskiej naszego stulecia. Prezentuje wybrane jej rozdziały w momentach, kiedy życie artystyczne zdawało się przebiegać najintensywniej. Montmartre – 1913, Montparnasse – 1925, Saint-Germain-des-Prés – 1947, wreszcie dzielnice słynnych Hal i Beaubourg, gdzie w 1972 zaczęto wznosić Centrum Georges Pompidou, tworzą właśnie owe cztery historyczne miejsca, dziś już prawie mityczne przez to, że w XX wieku wycisnęły decydujące piętno na tak ważnym okresie historii sztuki i historii idei.



### 1913 – „Wiek dwudziesty jeszcze się nie zaczął...”

Rok 1913. Ostatni rok pokoju dziewiętnastowiecznej Europy. Wiek dwudziesty jeszcze się nie zaczął. Oblicze jego wciąż jeszcze jest zakryte. Czy zacznie się kiedykolwiek? O to będą toczyć się spory nawet i w drugiej jego kalendarzowej połowie. Zbyt wiele problemów i metod ich rozwiązywania, politycznych, społecznych, gospodarczych, technicznych, naukowych, filozoficznych odziedziczy on po swoim poprzedniku. Czy i artystycznych także? Sztuka potrafi ponoć wyprzedzać swój czas i iść w awangardzie dokonujących się przemian. Takie przynajmniej przekonanie zaczyna brać górę w niekwestionowanej przez nikogo wówczas światowej jej stolicy, w Paryżu.

A o tej artystycznej społeczności Paryża nikt już, ani jeszcze, nie wątpi. Czyż nie tu właśnie rozpoczął się zdobywczy pochód nowoczesności, znakowany nazwiskami Ingres'a i Delacroix, Corota i Courbete, Maneta, Degasa i impresjonistów, Cézanne'a, Gauguina i Van Gogha? Czy nie tutaj dzięki najpierw dostępnemu wszystkim Salonowi Niezależnych, a potem ekskluzywnemu Salonowi Jesiennemu, dzięki wydawnictwom takim jak niezapomniana *La Revue Blanche*, nie umożliwiono startu neimpresjonistom i nabistom, fowistom i kubistom, nie konsekrowano na protagonistów sztuki zaczynającego się stulecia nie tylko Cézanne'a i Seurata, Gauguina i Van Gogha, ale i „starego anioła z Plaisance”, Celnika Rousseau? I czyż nie tu właśnie zyskała nową, przebojową ostrość, samo słowo awangarda?

Nie nastąpiło to od razu. Louis Vauxcelles, krytyk któremu wszystko można by wytknąć, ale nie brak własnego spojrzenia i zdania, ten sam, który dzięki rzuconemu w 1905 słówku *les fauves*, bastie, stał się ojcem chrzestnym fowizmu, a popularyzując zgryźliwe powiedzenie Matisse'a „kuby” ochrzcił w 1908 również i kubizm, w roku 1909 przy okazji Salonu Jesiennego wspomni o „tak zwanych awangardowych kolorystach”, tych, co „stojąc i wulgaryzując dobrodziejstwa impresjonizmu satysfakcjonują snobów i burżuazję, która zgadza się na niego o odwagi”. Zaś w roku 1911 przychylny nowatorom Roger Allard pisał o „malarzach współczesnych zwanych awangardowymi przez metaforę dziecinnie wojowniczą”. W roku 1912 kontekst jest już zupełnie inny. Guillaume Apollinaire, zdając sprawę z wystawy futurystów i odrzucając oskarżenie o akademizm, kierowane przez nich przeciw kubistom, deklaruje: „Młodzi malarze futurystyczni mogą rywalizować z niektórymi naszymi malarzami awangardy, lecz ciągle jeszcze są tylko słabymi uczniami takiego Picassa czy Deraina, co się zaś tyczy wdzięku, nie mają o nim pojęcia”. Spór, który tu się toczy w imię

na okładce: Eugène Atget, Place du Tertre, 1921–1922  
Kadr z filmu „Pies andaluzyjski”, Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928–1930  
Germaine Richer, Burza, 1947–1948, Centrum Georges Pompidou

awangardowości, jest sporem o prawdziwe nowatorstwo, o przywództwo. Rok 1913 będzie właśnie tym, który, gdy idzie o Francję, nie pozostawi pod tym względem żadnych już wątpliwości. (...)

Kiedy w roku 1908 Vauxcelles powitał dość kąśliwą uwagą „kuby” Braque'a, eksperymenty zmierzające w podobnym, choć nie identycznym kierunku prowadzi już od dwu z górą lat Picasso. Archaiczna brutalizacja, to znów prymitywizująca geometryzacja formy pociągają go na razie bardziej aniżeli kreowanie nowej przestrzeni. Zgeometryzowaną stylizacją formy uprawia też promowany na tym etapie przez krytykę na współtwórcę kubizmu Derain. Dopiero jednak datująca się od jesieni 1909 codzienna współpraca Picassa i Braque'a zapoczątkowuje właściwą, analityczną fazę kubistycznego doświadczenia, przyciągającego uwagę coraz liczniejszej grupy zwolenników nowej orientacji. Wokół zestawów prac kubistów na Salonach Niezależnych w 1911 i 1912 roku, a także wokół wystawy *Section d'Or* w 1912 toczyły się najbardziej zacięte spory publiczności i krytyki, która bynajmniej nie była skłonna przyznawać za Apollinaire'emu, że „to właśnie kubizm wznosi się dziś w sztuce francuskiej najwyżej”. Znacząca rezerwa wobec tych zbiorowych manifestacji, jaką ze swojej strony konsekwentnie zachowywali Picasso i Braque, też ma własną wymowę: twórcy kubizmu nie chcieli obciążać swego konta działalnością tłumnie zmierzających ich tropem eksploratorów.

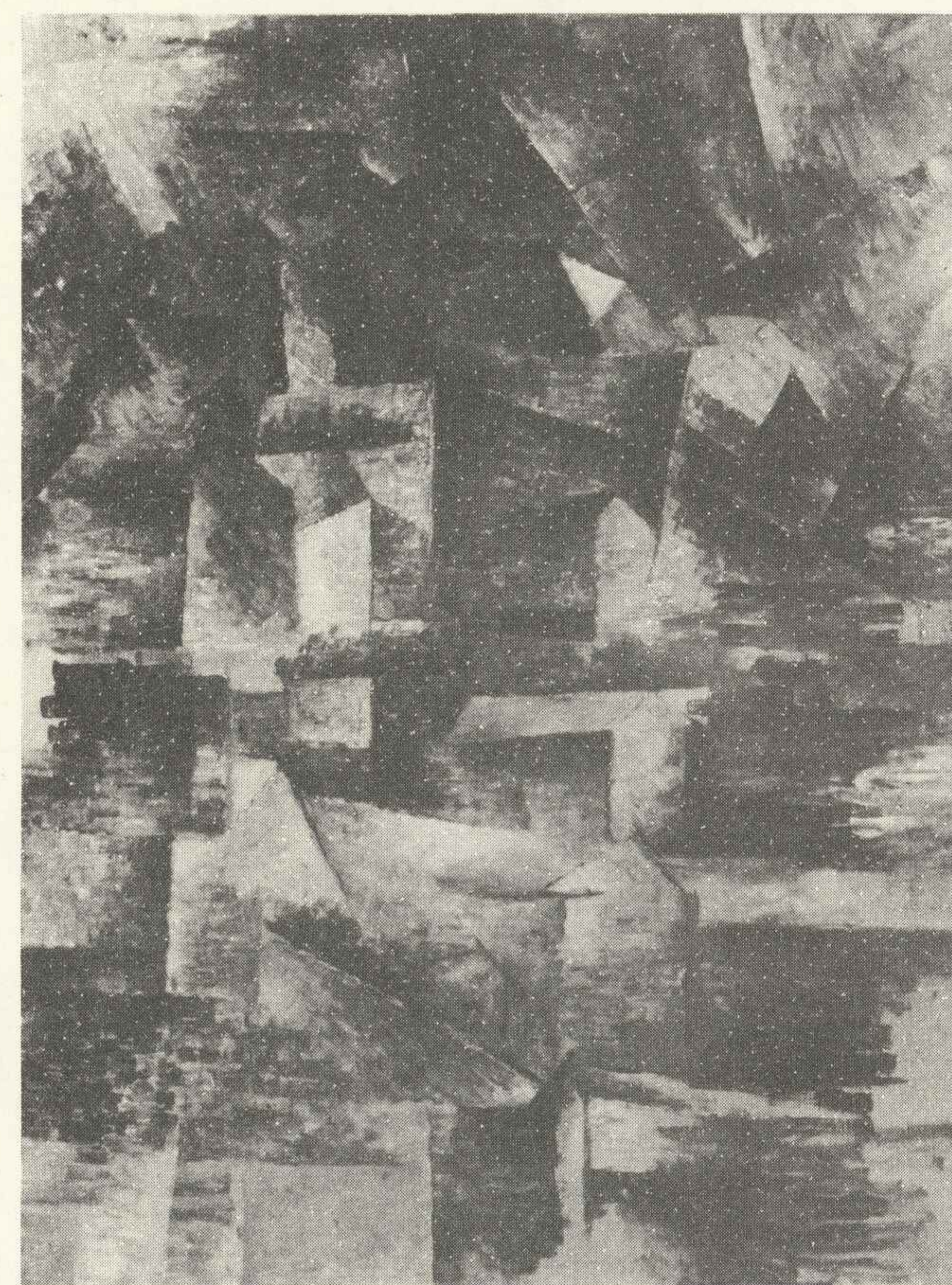
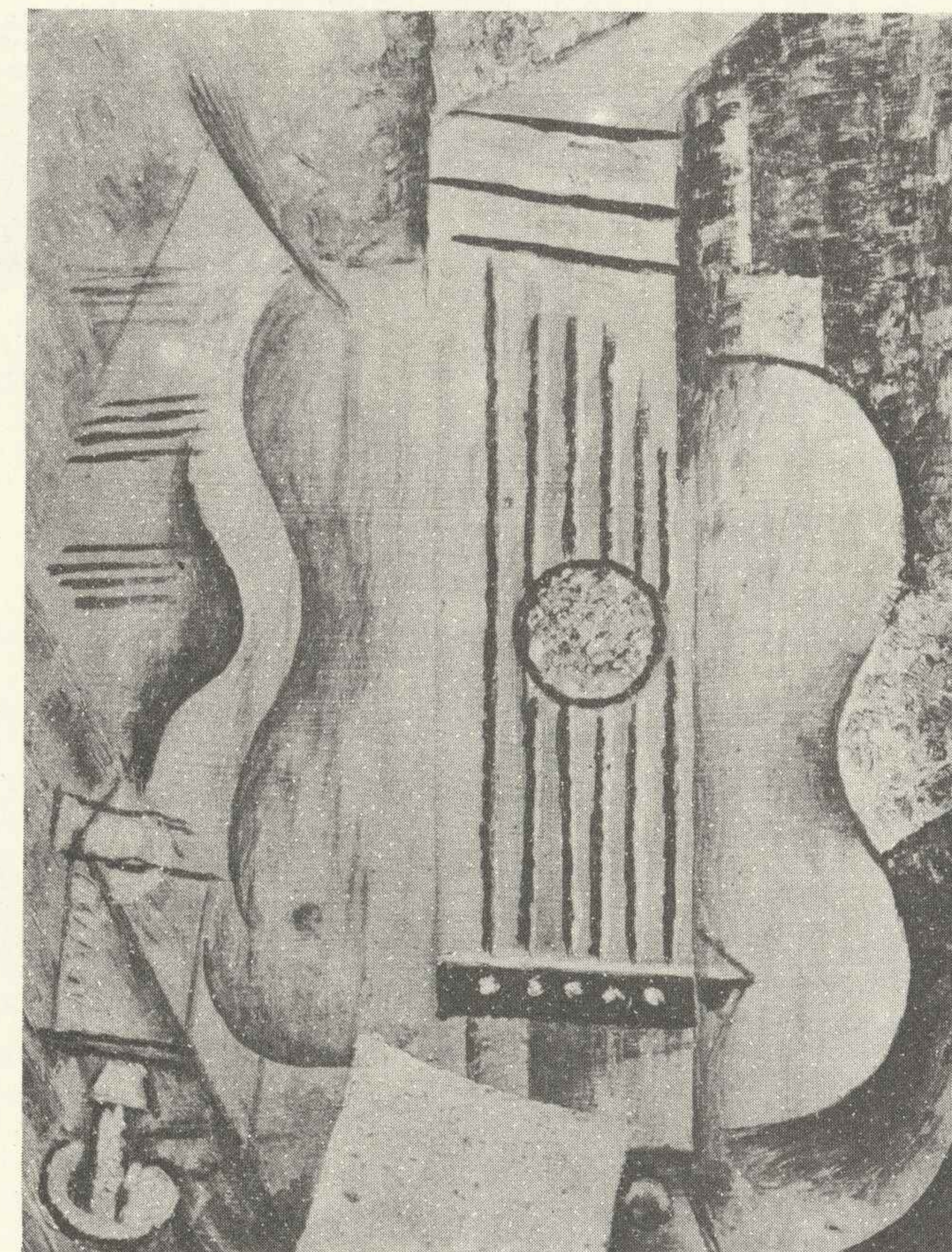
Nie na tym jednak przecież miało się skończyć. W tonie ogólnego, wywołanego przez protagonistów kubizmu poruszenia dojrzewają coraz wyraźniej tendencje, które do samej eksploatacji sprowadzić się nie dają. To, co w tym czasie podejmują Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia, czy Marcel Duchamp, a z zagranicznych przybyszów Czech František Kupka czy Holender Piet Mondrian, wyraźnie przekracza granice kubistycznego doświadczenia. Na przełomie 1912 i 1913 roku zyska też własne określenie jako „malarstwo czyste” lub, jak je wolał nazwać Apollinaire, „orfickie”, którego wyrazicielem był Delaunay.

Symultaniczne „okna”, i „kręgi” Delaunaya były pierwszymi na gruncie Paryża obrazami, z których abstrakcyjne, „symultaniczne” harmonie barwne rugowały wszelką, aluzyjną nawet przedmiotowość. W podobnym kierunku szedł w tym czasie Léger, szukający oderwanych, właściwych współczesności zmultiplikowanych rytmów i kontrastów form. Bardziej ludycznie podchodził do swego quasi-abstrakcyjnego malarstwa Picabia. Ironicznie zaś dystansował się do wszystkiego, co uchodziło dotychczas za sztukę, Marcel Duchamp, podnoszący do rangi „dzieła” pierwsze swe *ready mades* – „rzeczy gotowe do noszenia”. Dla nich wszystkich kubizm był już tylko odległą przeszłością. Co nie znaczy, żeby bez zainicjowanego przez jego twórców przełomu mogły przed nimi stanąć otworem drogi, którymi mieli odtań na własne już tylko ryzyko i na własny rachunek twórczy podążyć.

■ Mieczysław Porębski

### Paryska ulica

Sztuka określana jako *Art Nouveau*, święcąca triumf na Wystawie Światowej w roku 1900 – przerwała brutalnie dominację nudnych i ciężkich stylów historycznych. Była to sztuka, która czerpała cechującą ją kaprysy formy ze świata organicznego: z miękkości kwiatu na chwiejnej todydze, z kolorystyki skrzydeł motyli. Uosobieniem tego stylu była kobieta: absolutna królowa, obdarzona gibkim ciałem i długą falistą fryzurą. Ta organiczna sztuka brała inspirację z Dalekiego Wschodu. Wpływ ten był widoczny w dekoracji wnętrz, architekturze, grze iuster, w tkaninach, oświetleniu, bibelotach, stroju i biżuterii. Co się tyczy architektury, styl ten pozostawił najlepsze realizacje w luksusowych dzielnicach willowych *modern style* w Meudon,

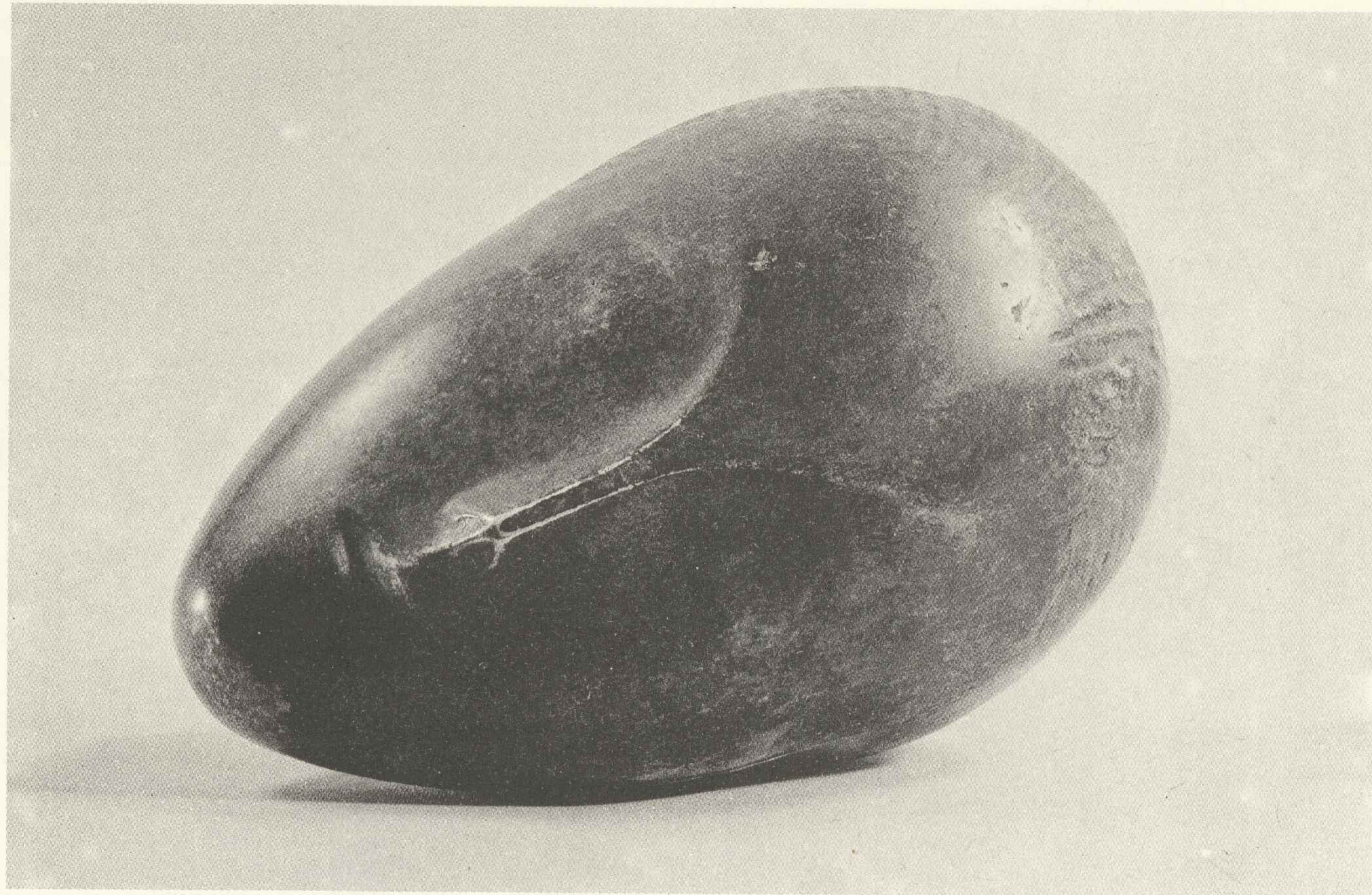


Pablo Picasso, Gitara „Kocham Evę”, 1912  
Georges Braque, Pejzaż z Estaque, 1910

Na rok przed wybuchem wojny światowej kubizm osiąga swe apogeum i zyskuje wreszcie stosunkowo szersze uznanie. Apollinaire wydaje pierwszy obszerniejszy tom poetycki, „Alkohole”, Marcel Proust publikuje „W stronę Swanna”, pierwszą część swego cyklu powieściowego, „W poszukiwaniu straconego czasu”. Jacques Copeau inscenizuje pierwsze rewolucyjne spektakle na nieociosanych, jak mówiono, deskach swego teatru *Vieux-Colombier*. Rok ten, podsumowując świadomość przemian już dokonanych, jest momentem wyczekiwania przed nadchodzącym europejskim konfliktem, po którym nie było już powrotu do sytuacji *belle époque* sprzed jego nastania.

Informator niniejszy obejmuje fragmenty niektórych artykułów zamieszczonych w katalogu; tytuły pochodzą od redakcji.





Sèvres, Enghien, w budynku domu towarowego *Samaritaine*. Do najważniejszych dzieł Hectora Guimarda, które przetrwały, należą zdumiewające stacje metra, realizowanego od 1900, które nawiązywały do roślinności skwerów przez swą „roślinność” odłana z żelaza, wykuta w kamieniu, skomponowaną ze szkła i blachy emaliowanej. Odpowiednikiem tej architektury były popularne plakaty reklamowe takich grafików, jak Chéret, Toulouse-Lautrec, Mucha czy Capiello.

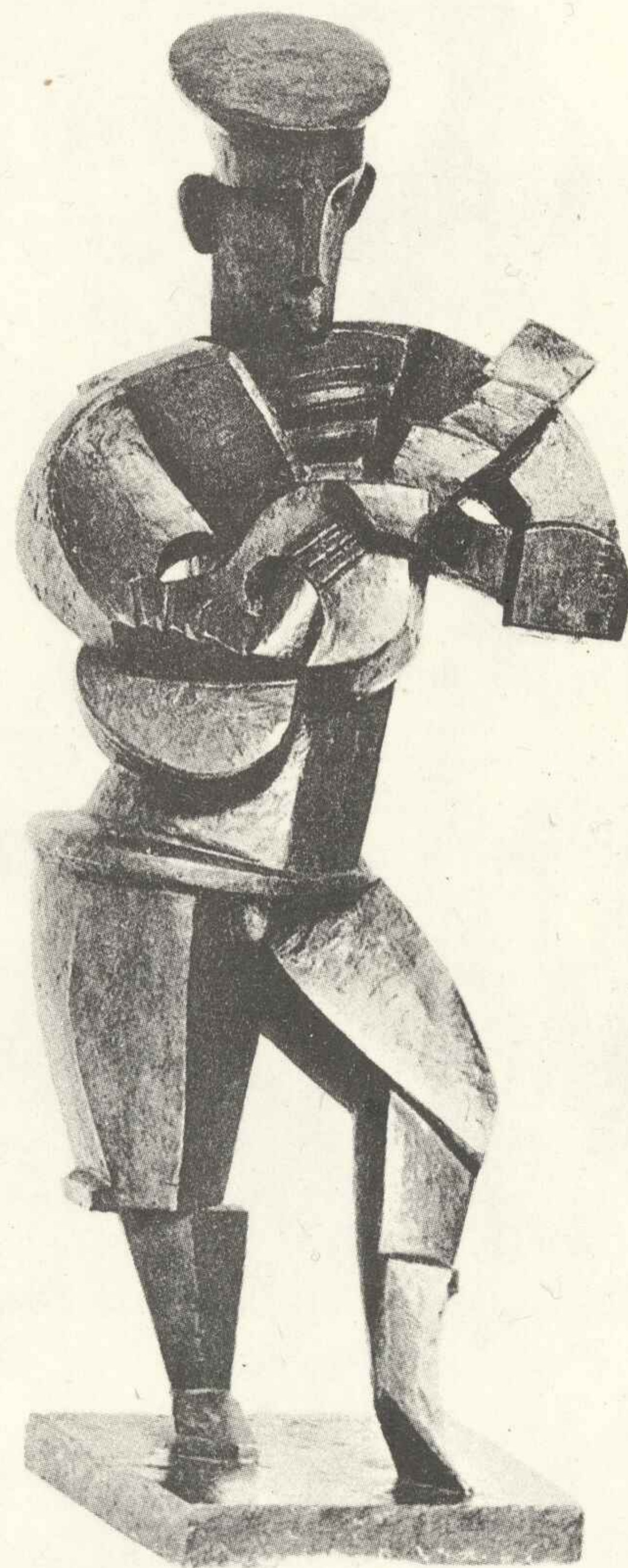
Paryż przygotowywał się na przyjęcie nowej techniki. Oświetlenie ulic światłem elektrycznym wprowadzono w 1881, poczynając od Bulwaru Hausmanna. Tramwaje przeszły z trakcji konnej na elektryczną w 1890. Pierwszą linię kolei podziemnej Métropolitain otwarto z okazji Wystawy Światowej w 1900, łączyła ona w ciągu 25 minut Porte Maillot z Vincennes.

Także samochody przebojem zdobyły Paryż. W 1903 roku było ich w całej Francji 13 tysięcy, zaś wyścigi samochodowe – np. Paryż-Bordeaux – święciły niebywały sukces. Jednak

w przededniu wojny samochodów prywatnych niezarobkowych było w Paryżu niewiele; to taksówki miały wstawić się udziałem w bitwie nad Marną. Pierwsze autobusy, kursujące według wytyczonych linii, pojawiły się w Paryżu w 1906 pod banderą *Compagnie des Omnibus* i miały odtąd nadawać charakter paryskiej ulicy, zmieniając swą formę tylko nieznacznie. W roku 1908 wyposażono policjantów regulujących ruch w widoczne z daleka białe pateczki.

W modzie damskiej królował projektant Worth, a przede wszystkim Paul Poiret, który uwolnił kobietę od gorsetu i przywrócił jej naturalny urok. Twórczości Poireta poświęcono ilustrowane przez artystów luksusowe albumy, w których można bez trudu prześledzić wpływ egzotycznego stylu Rosyjskich Baletów Sergiusza Diaghilewa (1910 – „Ognisty ptak”, 1911 – „Pietruszka”). Dzięki nowemu stylowi makijażu, nowej, krótkiej fryzurze, dzięki po raz pierwszy w 1911 objawionej Coco Chanel, która miała w 1914 roku wydatnie skrócić suknię, dzięki modzie na kapelusz-dzwon, styl ulicy paryskiej radykalnie się zmienił. Kobieta, na nowo swobodna, odmłodzona, spełniała pośrednio wizję nowoczesności racjonalistycznej, a nawet

Constantin Brancusi, *Șpițea muza*, 1910



Jacques Lipchitz, *Marynarz z gitarą*, 1914

funkcjonalistycznej, która stopniowo – w epoce rozwijających się badań naukowych i potęgu technicznego – oddziaływała na wszystkie dziedziny życia.

Jednak w tym samym czasie takie dzielnice, jak Montmartre i Bulwar de Clichy, pozostawały oazami folkloru paryskiego, który urządził środowisko artystyczne pokolenia Modiglianiego i Utrilla. Wkrótce potem miał Montmartre stać się siedzibą artystów skupionych wokół *Bateau Lavoir*: Picassa, Braque'a, Grisa i ośrodkiem kubizmu, największej przygody kulturalnej swego czasu. Górząca nad wzgórzem bryła budowanego przez dziesięciolecie (od 1875 do 1919) kościoła *Sacré Coeur*, była jeszcze – utrzymanym w stylu nieco bizantyjskim – znakiem triumfu stylów historycznych. Architektura modernistyczna zwyciężyła ostatecznie, posługując się zdobyczą techniczną: zbrojonym betonem. (...)

Raymond Guidot

## Wspólna droga literatury i sztuki

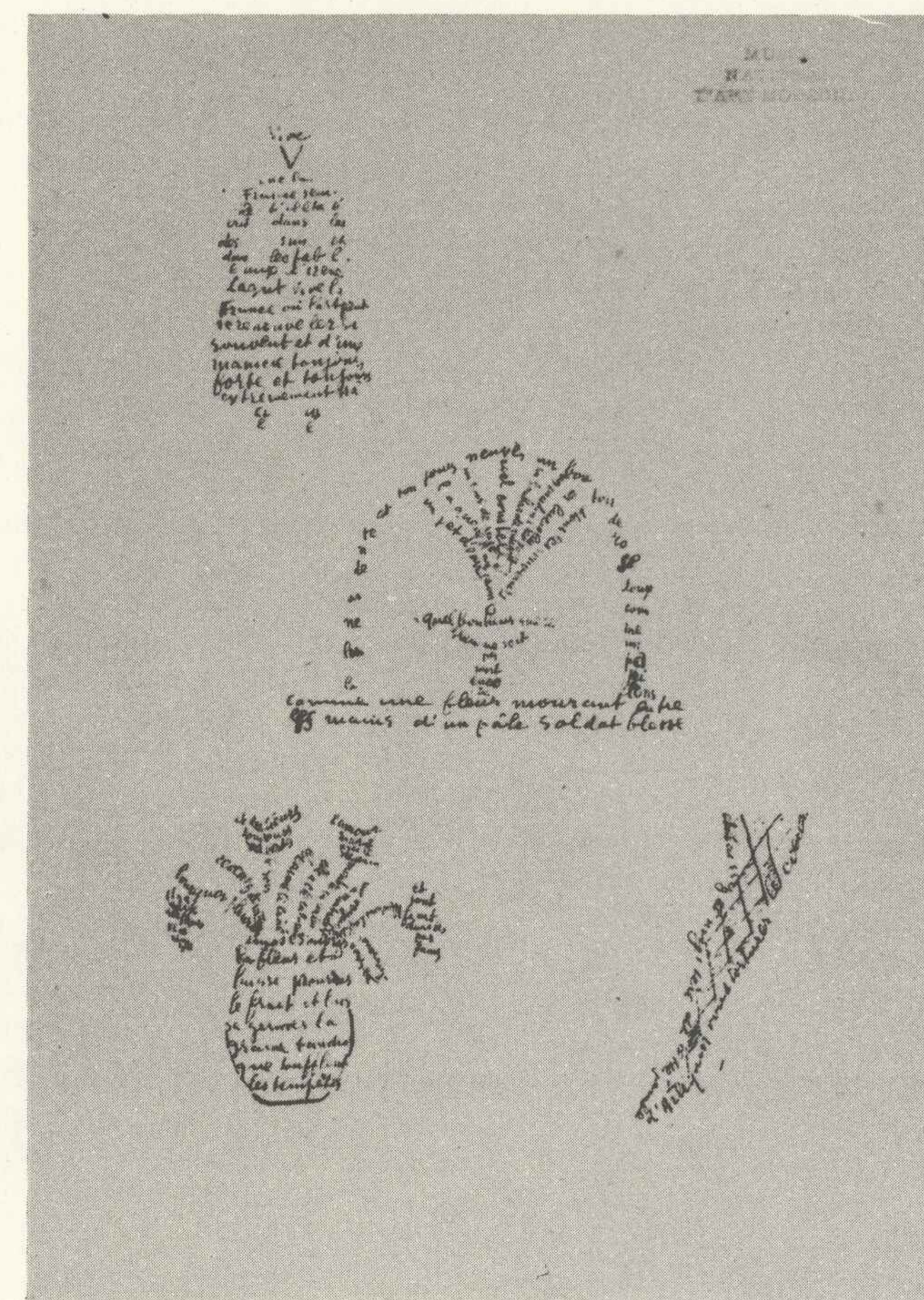
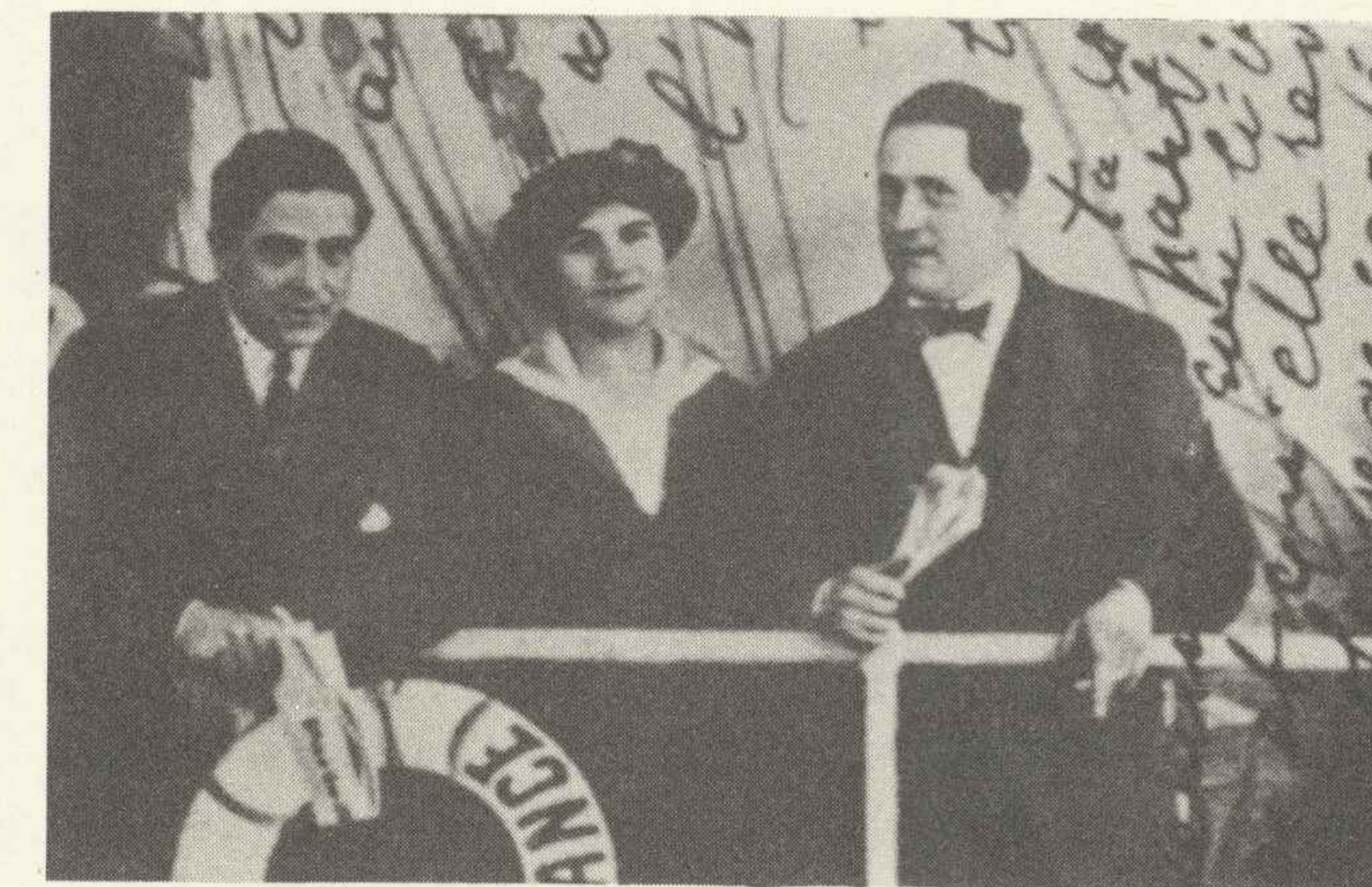
*Fin-de-siècle* przedłużył się nieco w wiek dwudziesty. Długo nie rozwiewały się opary mistycyzmu, ezoteryzmu, hipnotyzmu i opium, w jakie spowijali swój spleen dekadenci, usiłujący znaleźć w rimboudowskiej „deprawacji wszystkich zmysłów” przepis na życie. To czas wszystkich możliwych sprzeczności: umysły poddane bezwzględnie wpływow przeróżnych szarlatanów, nagle wstrząśnięte zostaną ponurą sprawą Dreyfusa, która wystawi na ciężką próbę moralną całe pokolenie intelektualistów. (...)

W poezji przeżywa się powoli symbolizm, honorowany w osobach swych późnych wnuków, jak Maeterlinck, Claudel czy Oscar Miłosz, gdy tak zaciekle był tępiony w osobie swego twórcy, Mallarmé'go. *Mercur de France*, pismo i wydawnictwo pod tą samą nazwą, związane z symbolistami, otwarte jest na poezję, która jedynie powierzchownie kontynuuje tradycje symbolistyczne, zdążając we własnym kierunku czy wręcz zamierzając wywrócić spokojnie żeglującą łódź francuskiej poezji, jak Apollinaire, którego pierwszy większy zbiór poezji, *Alcools*, wychodzi w 1913 roku w *Mercur de France* w nakładzie tylko 575 egzemplarzy. Ten tom wznowiony będzie dopiero w 1920 roku pod firmą wydawniczą *La Nouvelle Revue Française* (później *Gallimard*), która miała w połowie naszego wieku ukonstytuować się w wielkie imperium, najpotężniejsze francuskie wydawnictwo literackie. (...)

W 1913 ukazała się nakładem autora powieść „W stronę Swana”, pierwsza część „W poszukiwaniu straconego czasu” Marcela Prousta. Rok ten – to także data debiutu André Bretona a również ukazania się „Prozy Wielkiej Kolei Transsyberyjskiej” Blaise Cendrarsa, ilustrowanej przez Sonię Delaunay. Od tej daty przełomowej liczy się nowa epoka w prozie europejskiej. Od niej liczy się nowa epoka w poezji europejskiej.

Zaczęła się również nowa epoka w malarstwie, a szerzej w sztuce europejskiej. Zadzierżnęła się podówczas tak ścisła więź między malarzami i pisarzami – krytykami sztuki i poetami, jedni byli drugimi, a drudzy pierwszymi – jakiej dotychczas nie znała historia. Była to wspólna codzienna działalność w symbiozie nad wypracowaniem nowych reform w malarstwie i literaturze, niekończące się, zażarte dyskusje, w ogniu których precyzowało się idee i pojęcia od razu przelewane na papier, od razu komponowane na płótnie. Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, André Rouveyre, Blaise Cendrars z jednej strony, Picasso, Léger, Braque, Delaunay z drugiej, zapoczątkują ów dialog, który miał trwać w różnych pokoleniach poetów i malarzy przez cały dwudziesty wiek. Stąd typowo francuska i jedyna chyba w świecie na tak przemysłową skalę w rękodzielnictwie specjalność: kosztowne wydania tekstów najwybitniejszych poetów współczesnych ilustrowane barwnymi litografiami najwybitniejszych malarzy współczesnych.

Jerzy Lisowski



Francis Picabia, Gabrielle Buffet-Picabia, Guillaume Apollinaire, 1914  
Kadr z filmu „Fantomas” Louisa Feuillade, ok. 1913  
Fragment wstępu Apollinaire'a w katalogu wystawy  
Léopolda Survage i Irène Lagut, 1917



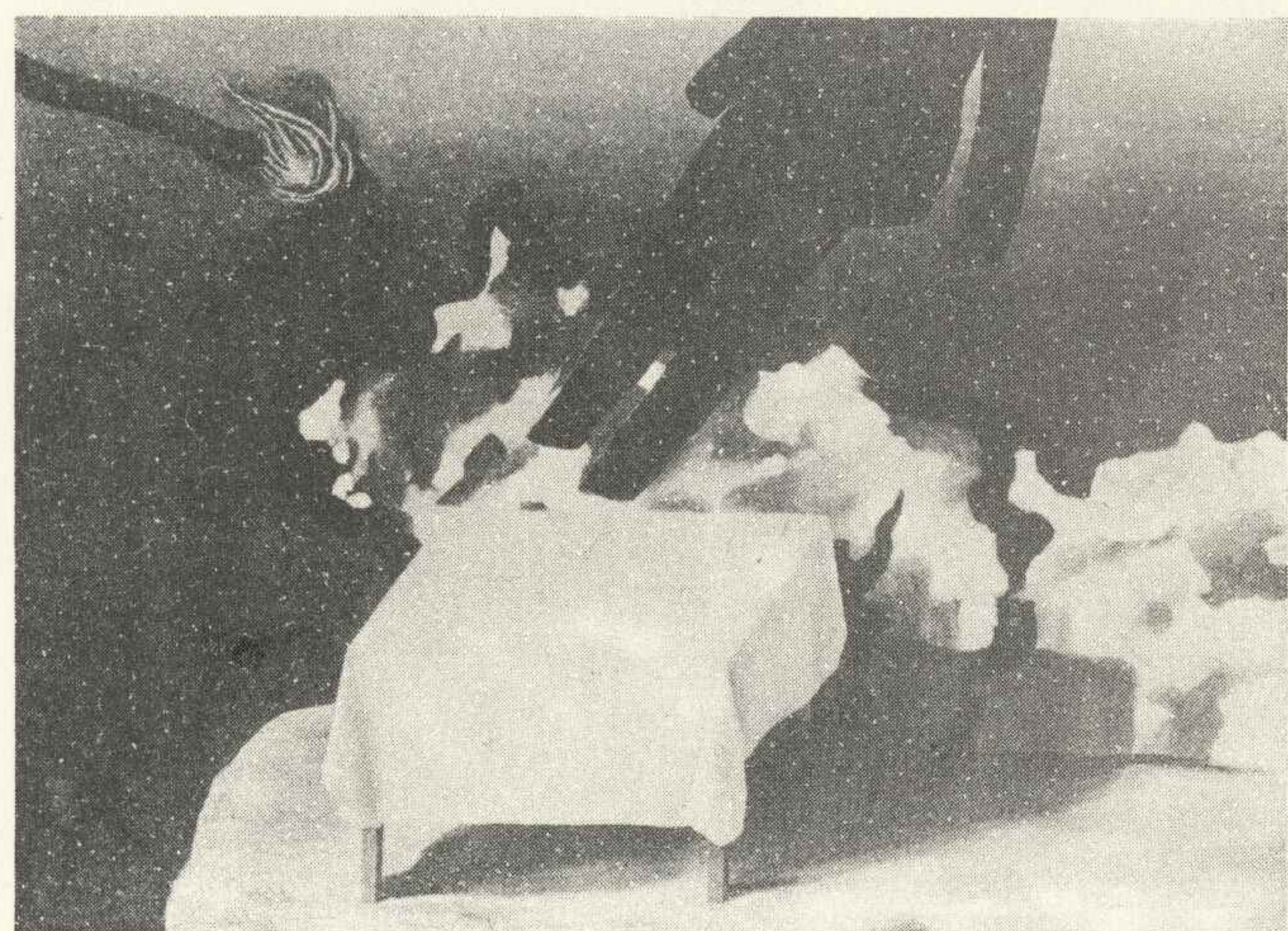
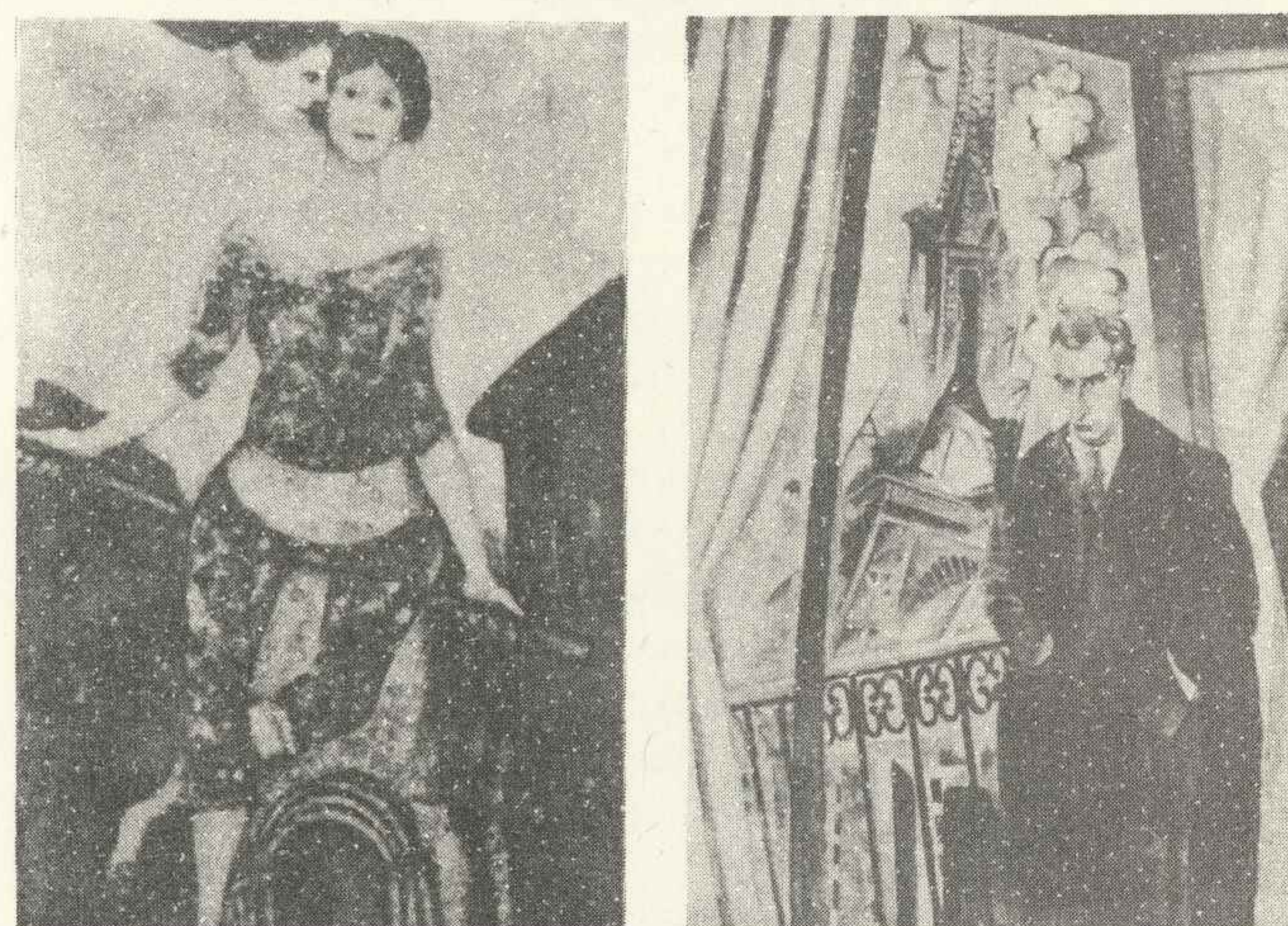
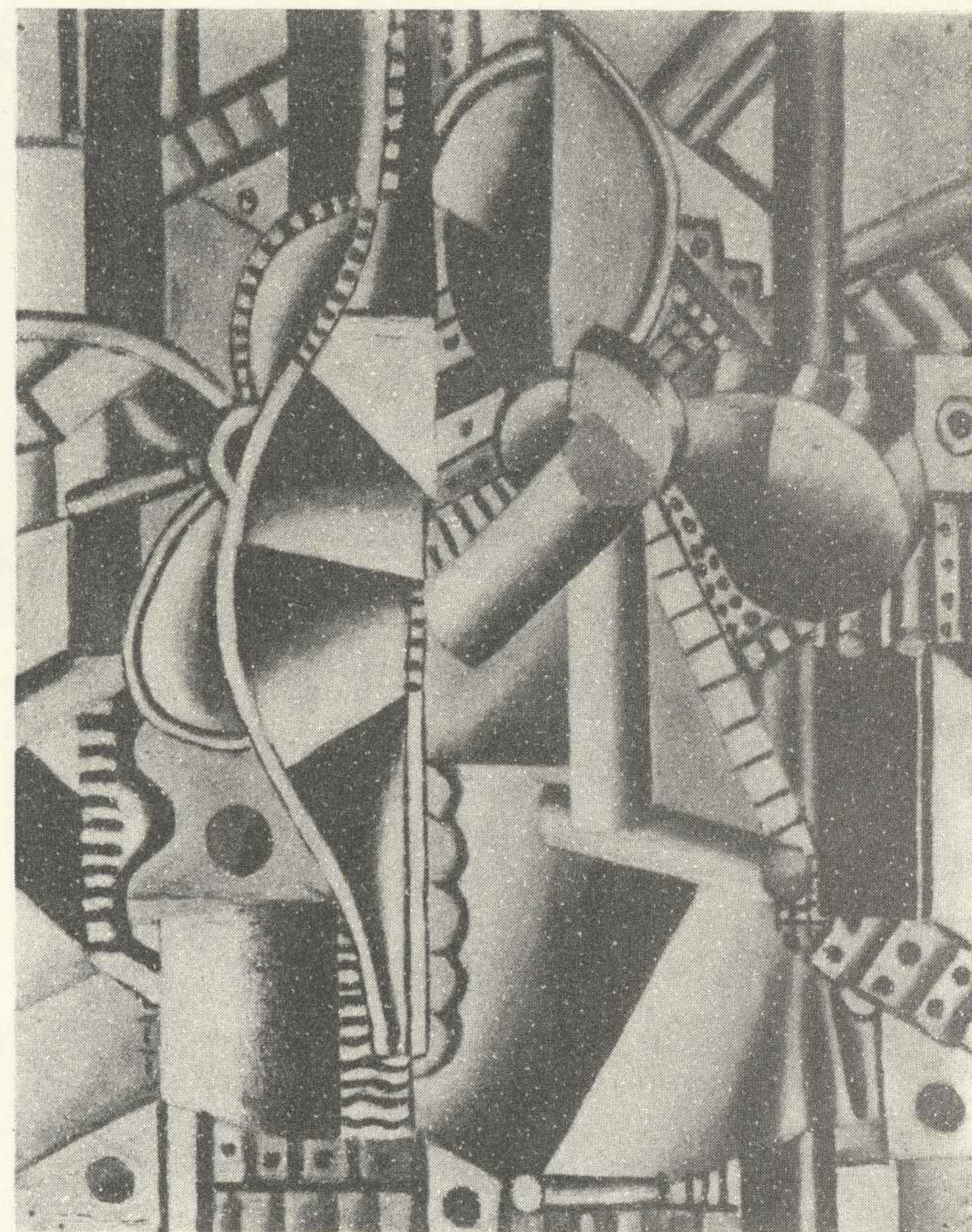
Rok ugruntowywania się niekwestionowanej pozycji dość tradycyjnej ale efektownej twórczości *Ecole de Paris*. Także – data cieszącej się sukcesem Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, która zjednując przychylność publiczności mieszczańskiej do stylu *art déco*, nie byłaby polem weryfikacji poszukiwań awangardy, gdyby nie zawierała zarazem wystąpienia wyznawców funkcjonalizmu – architekta Le Corbusiera, malarza Fernanda Légera i innych. Na przeciwnym biegunie data ta – to moment zwierania się szeregów ruchu surrealistycznego, wkrótce po publikacji „Manifestu surrealizmu” André Bretona, po premierach „Antraktu” René Claira i Francisa Picabii oraz „Baletu mechanicznego” Fernanda Légera. To także data pierwszej zbiorowej wystawy surrealizmu, z udziałem zresztą Piccassa.

### Poetyka ładu i instynkt wyobraźni

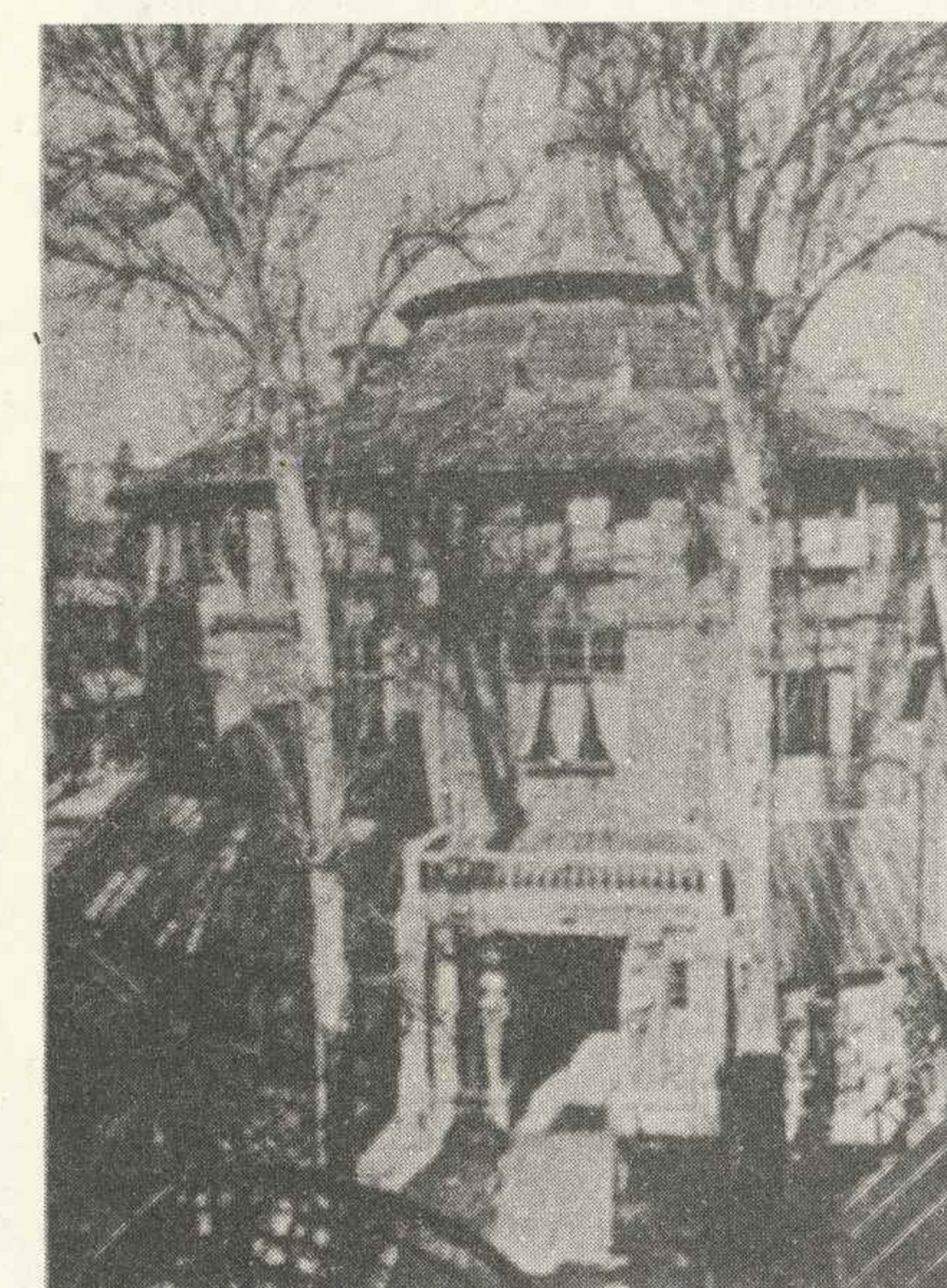
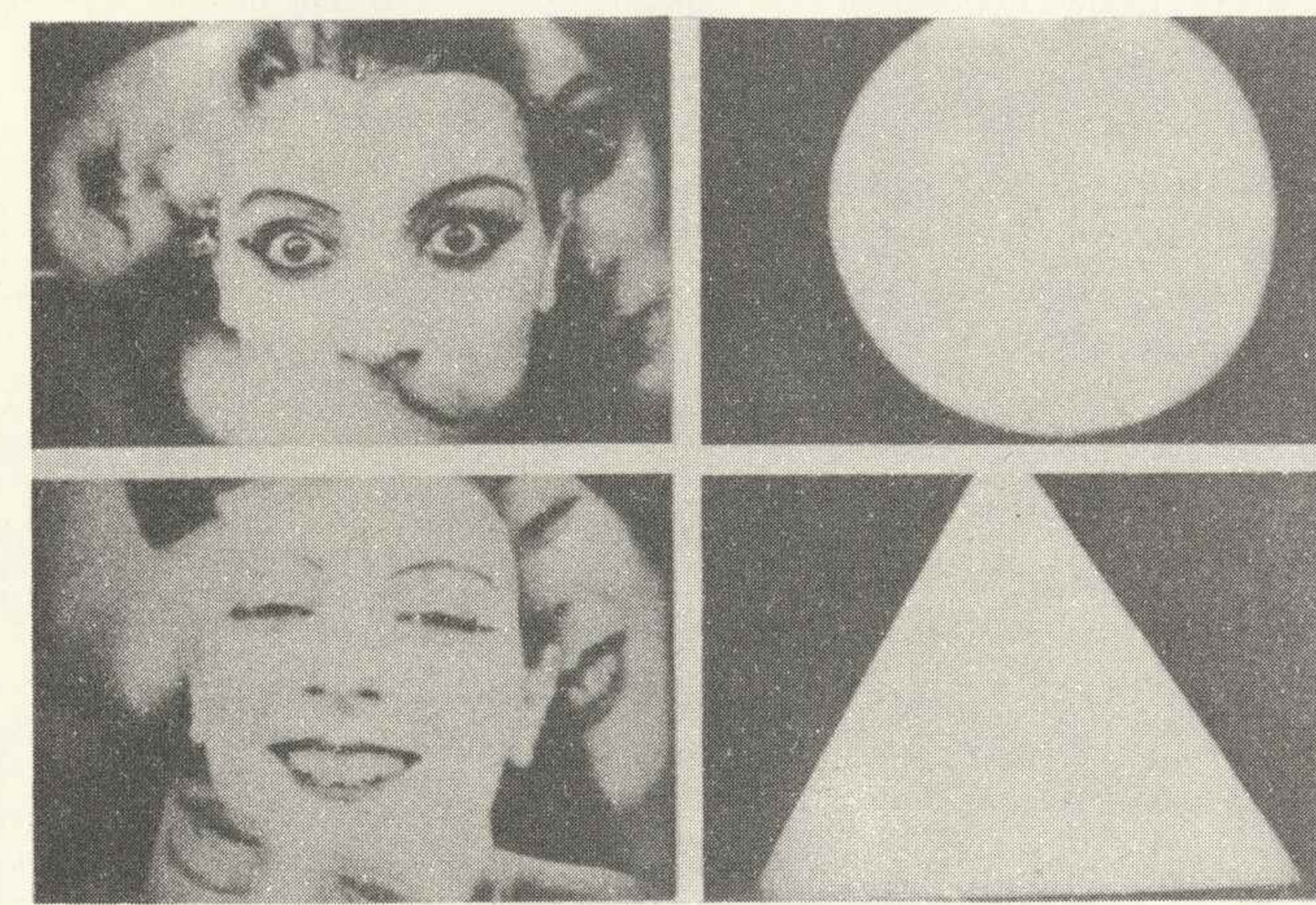
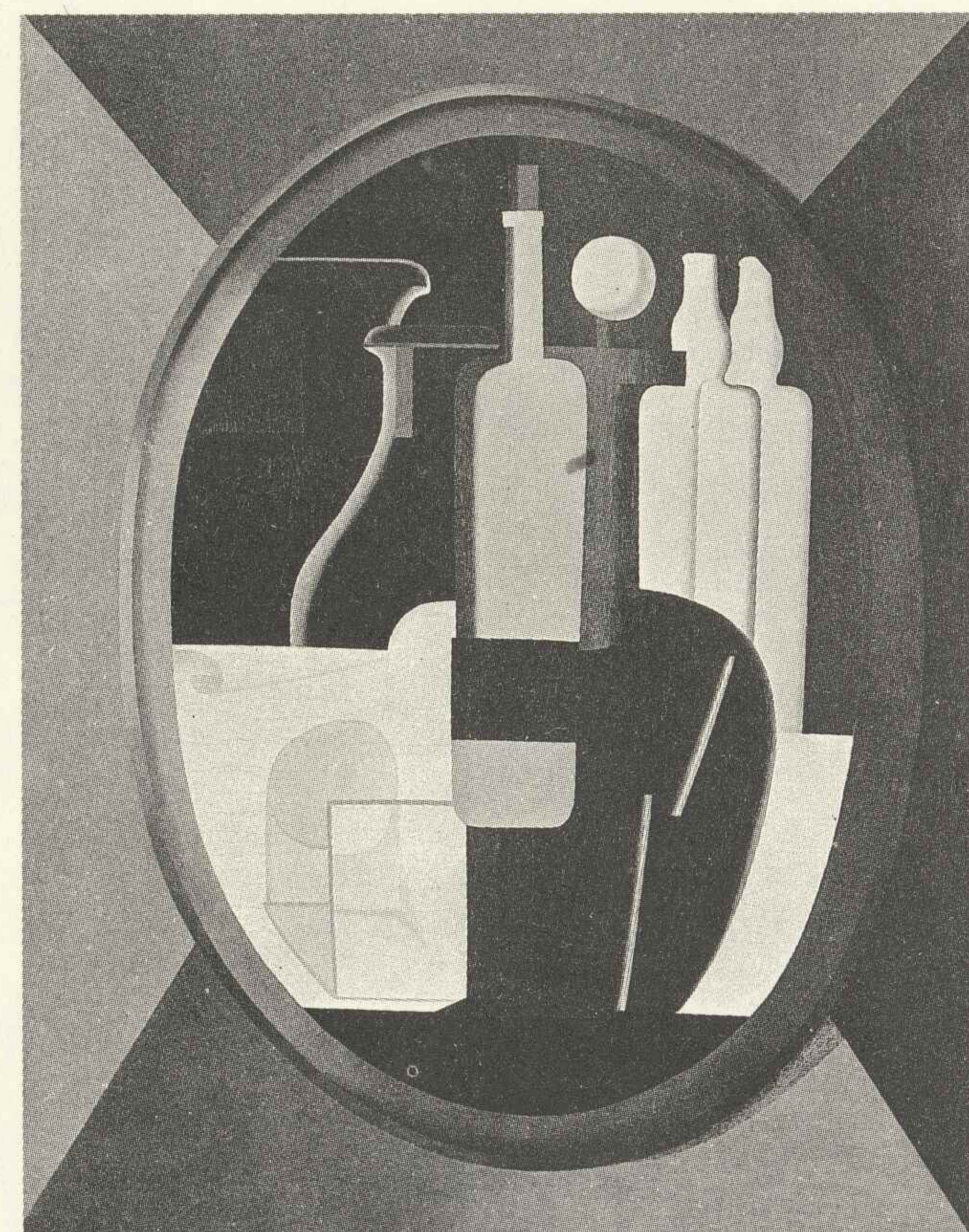
Zdarza się w historii sztuki, że określona data stanowi jakby kondensację „historii”. Obserwację tę można odnieść do 1925 roku, który był datą graniczną (między dadaizmem i surrealizmem), jak i swoiście odrębnym momentem w dwudziestowiecznej historii sztuki, zwłaszcza na terenie Paryża. W sławnym dziś pawilonie *Esprit Nouveau* na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej Le Corbusier w 1925 podsumowuje swoje dotychczasowe przemyślenia, lepiej znane jako teoria „puryzmu” i malarskie jej realizacje, niż dokonania świadomego już od szeregu lata architekta i autora *Vers une architecture* (1923). Ten bilans Le Corbusiera stapia się idealnie z innymi koncepcjami malarskimi tego czasu, które określono jako nowa optyka, plastyka wcielająca ideał nowoczesnych konstrukcji, takich zwłaszcza jak wielkie transatlantyki, sztuki wreszcie użytecznej i użytkowej, która wraz z architekturą i malarstwem wprowadza ładu w najbliższe otoczenie człowieka. (...)

Fernand Léger i René Clair byli na swój sposób sojusznikami *L'Esprit Nouveau*. Ci wyznawcy poetyki maszynistycznej, urbanistycznego, dynamicznego pejzażu, w którym króluje wieża Eiffla, opiewana przez Apollinaire'a i Cendrarsa, obaj ci twórcy (Léger jako autor niezwykłego filmu „Balet mechaniczny”, a Clair wraz z Picabia autorzy „Antraktu” z tego samego roku 1924) jawią się po stronie ufającego maszynie i miastu Le Corbusiera. Légerowski repertuar tematyczny – rzeczowa obecność w życiu człowieka współczesnej cywilizacji: rusztowań, maszyn, domów – a także jego sposób oddania czasu i przestrzeni, którą wypełniają duże figury i ekonomicznie rozplanowane elementy, sposób dający gwarancję wymierności świata, jest to optymistyczna interpretacja teraźniejszości, w gruncie rzeczy bliska programowi *Esprit Nouveau*. (...) Ani „Balet mechaniczny” jednak, ani populistyczne akcenty scen z codziennego życia łączące się z „ciepłą” poetyką filmów Claira, ani wreszcie autonomia malarskich rozwiązań Légera, nie są podatne na rygory „stylu”, ku któremu dąży wraz z obrazami purystycznymi wielu ówczesnych artystów. (...)

W oczach surrealistów Wystawa Sztuki Dekoracyjnej jest apoteozą kołtunerii, jest wielką hipokryzją, spekulowaniem na nowoczesności. Louis Aragon, tak ironizujący ostro recenzent wystawy, zarazem autor „Wieśniaka paryskiego” (jeszcze jedno odkrywcze dzieło składające się na moment 1925!) nie szuka



Fernand Léger, Śruby, 1918  
 Marc Chagall, Akrobatka, 1925  
 Robert Delaunay, Philippe Soupault, 1922  
 René Magritte, Zmęczenie życiem, 1926



Amédée Ozenfant, Martwa natura, 1929  
 Kadry z filmu „Balet mechaniczny” Fernand Légera, 1924  
 Pracownia „La Ruche” na Montparnasse

Paryża „nowoczesnego”, przeciwnie, odkrywa niezwykle wartości tam tylko, gdzie prowadzi człowieka instynkt wyobraźni, gdzie sprawdza się zauważone przez Apollinaire'a i w surrealizmie respektowane prawo ujawniania niezwykłości w zwyczajnych rzeczach; Aragon kieruje w wędrówce bez celu – ten topos jest wspólnym tropem surrealistów – ku Paryżowi tajemniczych bram, ukrytych między murami pasaży i prowadzi naprzeciw świata, który nie jest „dany”, lecz raczej oczekiwany, za każdym razem inaczej. Czytelnik prozy Bretona i Aragona z lat 1924–1927 łatwo zgadnie, wędrując z nimi po Paryżu, że w ich przygodzie towarzyszy im doświadczenie poetyckie i testament estetyczny Apollinaire'a, tam zwłaszcza, gdzie sugerując różne sposoby dialogu ze współczesnością wydobywał na plan pierwszy wartość zaskoczenia. (...)

Elżbieta Grabska

### W imię równowagi i harmonii

Repertuar formalny i system ornamentacji sztuki użytkowej lat dwudziestych został ukształtowany jako przejaw wielkich tendencji sztuki plastycznej, które przyniosły radykalną odnowę wizji estetycznej pierwszej ćwierci dwudziestego wieku. Pierwsze miejsce zajmuje tu kubizm, który – nawet przy odmiennych jego interpretacjach – mógł być uważany za transformację klasycyzmu. Tak więc tadjycjoniści geometryzowali ornamentację wychodząc od kształtu walca, stożka, kuli, sześcianu. Moderniści zaś nawiązywali przede wszystkim do kubistycznego ducha prostoty i jasności, do specyficznej koncepcji przestrzeni, wreszcie dążyli do wykorzystania motywów nowej cywilizacji i sięgania po materiały, dostępne dzięki rozwojowi przemysłu. (...)

Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej, otwarta w Paryżu w 1925 roku stanowiła konsekrację sztuki tradycjonalistycznej, która przybrała miano *art déco*. Niewiele pozostawiono pola do popisu nowatorom takim, jak Le Corbusier, który od 1920 na łamach czasopisma *L'Esprit Nouveau* głosił szokujące wszystkie hasła. Le Corbusier nawoływał: „Oto jest duch nowych czasów: duch konstrukcji i syntezy, które wynikają z jasnej koncepcji”. W roku 1921 wylansował słynną formułę: „Dom jest maszyną do mieszkania”. Słowo „meblarstwo” – które jego zdaniem wyrażało nagromadzoną od stuleci tradycję i przebrzmiałe zastosowanie, zastępował określeniem „wyposażenie”. Swoją koncepcję zrealizował po raz pierwszy w urządzeniu pawilonu *Esprit Nouveau* na omawianej wystawie w 1925 roku.

Pawilon Le Corbusiera pozostał niemal niezauważony przez publiczność wystawy. Tylko niewielu widzów było przygotowanych na przesłanie, które wyrażał. Propozycje Le Corbusiera uważano za niebezpieczne, jego formuła zaś stała się dziesięć czy piętnaście lat później symbolem wszelkiego zła, które trzeba wypełnić – co jest łatwo czytelne w publicystycznych wypowiedziach tych, którzy przeciwstawiali się tak zwanemu „stylowi międzynarodowemu”. Odrzucano jego propozycje w imię tradycji francuskiej, w imię równowagi i harmonii. Sądono, że zalety te znajdują potwierdzenie jedynie w dziełach odwołujących się do przeszłości. (...)

Yvonne Brunhammer





## A jednak surrealizm

Synteza całej zbiorowej działalności surrealistów jest napisany przez André Bretona „Manifest surrealizmu”, który został wydany pod koniec 1924 roku. Manifest mówi o nieufności wobec świata racjonalnego, w którym chce się zamknąć człowieka i głosi pochwałę wyobraźni i tego wszystkiego, co ją wyzwala, a więc marzeń sennych, humoru czy miłości... Wymienia tych, których uważa za prekursorów, od Baudelaire'a do Reverdy i od Nerval'a do Jarry. (...)

Porozumienie między malarzami i poetami co do podstawowych zasad wyrażonych w „Manifestie” jest całkowite. „Znosi się na to – pisał Breton – że wyobraźnia odzyska swoje prawa. Jeżeli w głębinach naszego umysłu kryją się dziwne siły, zdolne do pomnażania sił na powierzchni albo do staczenia z nimi zwycięskiej walki, to jak najbardziej warto je schwytać, przede wszystkim schwytać, aby potem, jeżeli zdołamy, poddać je kontroli

Man Ray, Czarna i biała, 1926  
Andrée Vaurabourg, Jean Cocteau, Arthur Honegger, 1927  
„La Révolution Surréaliste”, nr. 3. 1925

naszego umysłu”. Ponieważ niektórzy sugerowali, że malarstwo surrealistyczne nie jest możliwe, Breton dowodził jego istnienia, powołując się na niektórych prekursorów oraz na niedawny przykład *collage*'y Maxa Ernsta: „Niezależnie od tego, co obecnie można zawdzięczać Chirico w skierowaniu się ku marzeniom sennym, Duchampowi w akceptacji przypadku, Arpowi i Man Rayowi w heliografii, Klee w automatyzmie (częstkowym), łatwo stwierdzić, że pełnia rozwoju została osiągnięta w dziele Maxa Ernsta. Surrealizm rzeczywiście od razu czerpał z *collage*'y powstałych w 1920 roku, w którym została zaproponowana organizacja wizualna całkowicie czysta, ale odpowiadająca temu, do czego w poezji dążyli Lautréamont i Rimbaud”.

W przeciwieństwie do *papiers collés* kubistów, *collage* surrealistyczny bardziej stawia na siłę oddziaływania (oczarowanie) niż na efekty ściśle plastyczne; chętnie gromadzi obrazy czy przedmioty już stworzone przez innych, by uzyskać zderzenie zaskakujące i poetyckie bez obawy narażenia się na zarzut, że wkracza w obszar „literatury”.

Wszyscy malarze surrealizmu będą usiłovali oprzeć się rozumowi, „tej wielkiej wszeteczniczy”, jak go określił Masson, w różnoraki sposób. Tak, jak mogli wspólnie pisać, surrealiści chętnie razem rysowali „wytworne trupy” (*cadavres exquis*). (...)

Obraz! Przedmiot szczególnego zainteresowania surrealizmu tak w poezji jak i w malarstwie. Surrealiści wiedzieli, że obraz, czysty wytwór umysłu, zderzenie różnych rzeczywistości, składających się nań, następuje w podświadomości, bez udziału rozumu. Teorie Freuda były wówczas bardzo popularne. André Masson powie o sobie samym, o Tanguy i o Miró: „To całkiem naturalne, że w latach 1925–1926 byliśmy wielbicielami Freuda... Pamiętajmy o tym, że jesteśmy malarzami a nie uczonymi. Poszukiwania w głębi dostarczyły nam obrazów”.

Serge Fauchereau

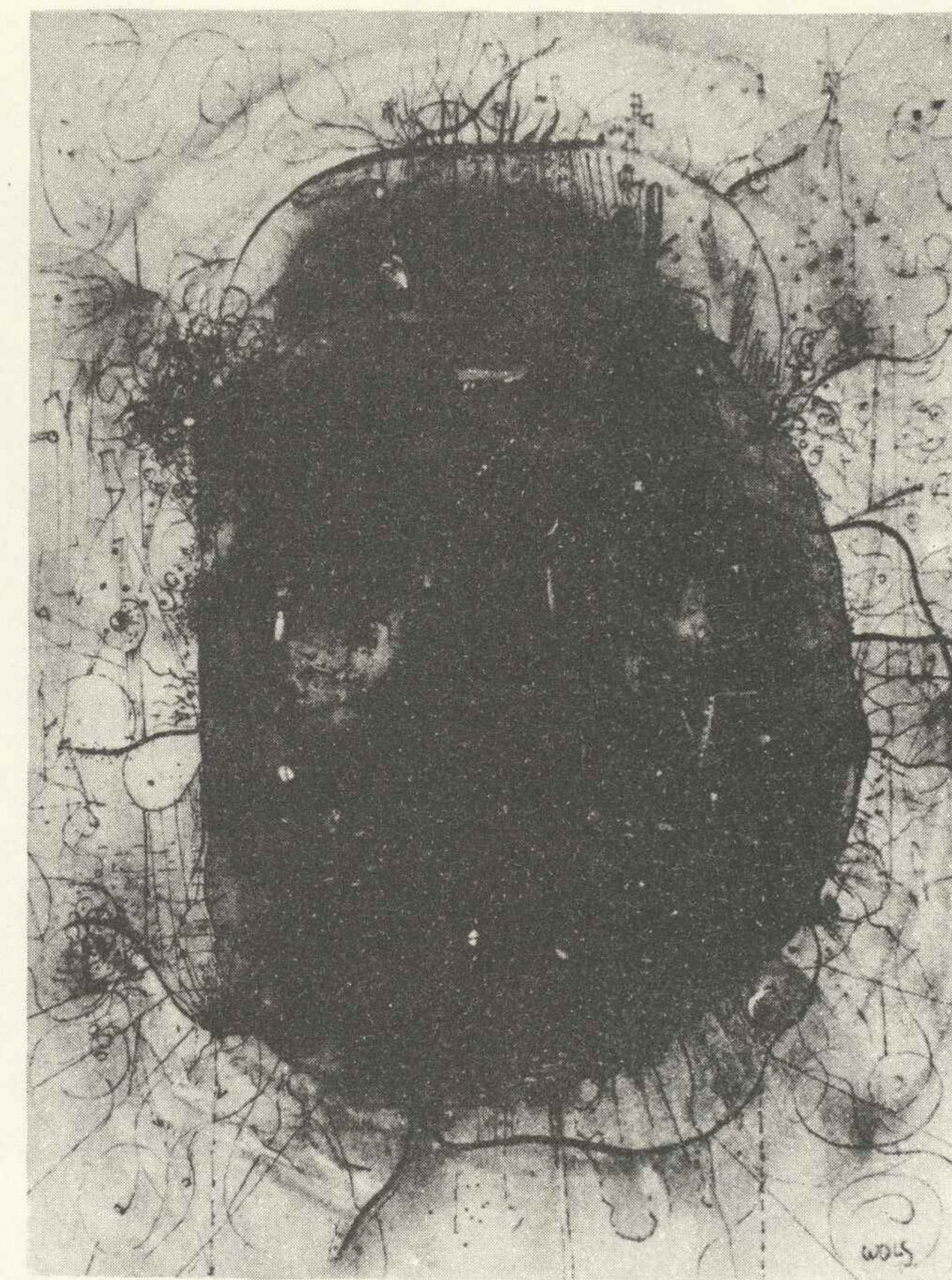
Zbieranie sił po kataklizmie światowym. Zmienia się styl życia, język nauki, preferencje literackie, rodzaj popularnej rozrywki. Egzystencjalizm przekracza próg dociekań filozoficznych i zjednuje sobie szersze kręgi świata artystycznego, w czym ogromną rolę odgrywają „Dżuma” Alberta Camusa, wydana w 1947 oraz sztuki teatralne i proza Jean-Paul Sartre'a. Jean Genet debiutuje sztuką „Pokojówki”, swoją pierwszą powieścią zwraca na siebie uwagę Samuel Beckett. Surrealizm, broniąc swej zakwestionowanej pozycji, szokuje publiczność szaleńczą wystawą artystów z nim związanych. Wokół zagadnień sztuki zaangażowanej, figuratywnej z jednej strony i abstrakcyjnej – z drugiej, toczy się żywa dyskusja. Odbývają się głęboko przejmujące wystawy wizjonerów – Wolsa i Antonina Artaud, Jean Dubuffet odkrywa potęgę wyrazu sztuki nieokrzeseanej, *art brut*. Jean Vilar inicjuje Festiwal Teatralny w Awinionie, który miał tak ważną rolę odegrać w światowej sztuce teatru.

## Dylematy nowej sytuacji

W okresie okupacji ukształtowało się nowe pokolenie artystów, dążące do odnowy duchowej tradycji francuskiej, szukające oparcia w obecności francuskich mistrzów – Bonnard'a, Matisse'a, Braque'a, Laurensa, oddające zarazem hołd dionizyjskiej i uniwersalnej postaci Picassa, który tworząc w swojej pracowni przy rue des Grands Augustins spełniał wciąż rolę symbolu wolności duchowej i siły twórczej.

W owym 1947 roku pozostająca jeszcze w kartkowym systemie zaopatrzenia Francja uwalniała się z atmosfery niepewności, która nastąpiła po ogromnej euforii, wiążącej się z momentem wyzwolenia Paryża, a potem miała powoli wkraczać w okres zimnej wojny. (...)

Większość artystów dążyła do odnalezienia się na nowo w zbiorowych przedsięwzięciach, uczestnicząc w tradycyjnych salonach i wystawach urządzanych w galeriach, skupiając się pod bojowymi sztandarami nierzadko zaangażowanych krytyków, jak Léon Degand, Charles Estienne, Pierre Descargues. Jednakowoż z perspektywy obecnej doby wydaje się, że epoka ta zostanie przede wszystkim epoką indywidualności, głęboko naznaczonych przez ciężenie ówczesnych problemów i prądy umysłowe powojennego świata intelektualnego. Rzeczywiście, tacy artyści, jak Fautrier, Dubuffet, Giacometti, Artaud, Balthus, Michaux, Arp, Calder, Lam i Matta, Bram Van Velde, Hartung i Mathieu, de Staël – nie licząc „mistrzów” ery przedwojennej, w owym czasie imponująco twórczych – potwierdzają swymi wybitnymi dziełami niezależność, a zarazem aktywną jedność z wielkimi pisarzami. Paryż, przygębiony przez czasy okupacji, a następnie pochłonięty gorączką wyzwolenia, odnalazł się na powrót jakby niezmienny; odrodziło się też życie nocne. Wokół Saint-Germain-des Prés i Montparnasse'u odnajdywał Paryż swych artystów powracających z zaciemnionych uliczek ku światom małych i wielkich kawiarni, nierzadko otwartych aż do świtu. Czas wydawał się trwać w zawieszaniu, dopiero zmiany gospodarcze lat pięćdziesiątych miały położyć kres temu na pozór romantycznemu obrazowi paryskiego życia artystycznego. To życie



organizowało się na nowo na terytoriach, które się nie zmieniły od czasów *Bateau Lavoisier*, *La Ruche*, *Impasse Ronsin*.

Jego centrum intelektualnym stała się dzielnica Saint-Germain-des Prés, ośrodek dominującego w tych latach egzystencjalizmu. Przesilenie w kategoriach filozoficznych – od surrealizmu do egzystencjalizmu – oznaczało dla malarstwa i rzeźby ważną zmianę. Podjęcie problematyki osamotnienia, wrażliwość na ból, wyrażony w dziełach, w których akt malowania stawał się wyrazem zmagania się z wizją swojej własnej osoby, swego wewnętrznego życia, alienacji, jakiej wydaje się być poddany artysta. Stąd wzrost zainteresowania elementarną, uogólnioną „figurą”, jak to ma miejsce np. w dziele Giacomettiego, a w niedługim czasie pojawienie się „abstrakcji lirycznej”, która miała być echem wewnętrznego temperamentu, niepokoju, poczucia niepewności, co znalazło najpełniejszy wyraz w twórczości Wolsa, de Staëla, Fautriera, zanim nie przerodziło się w latach późniejszych w niemal obowiązującą powszechnie manierę.

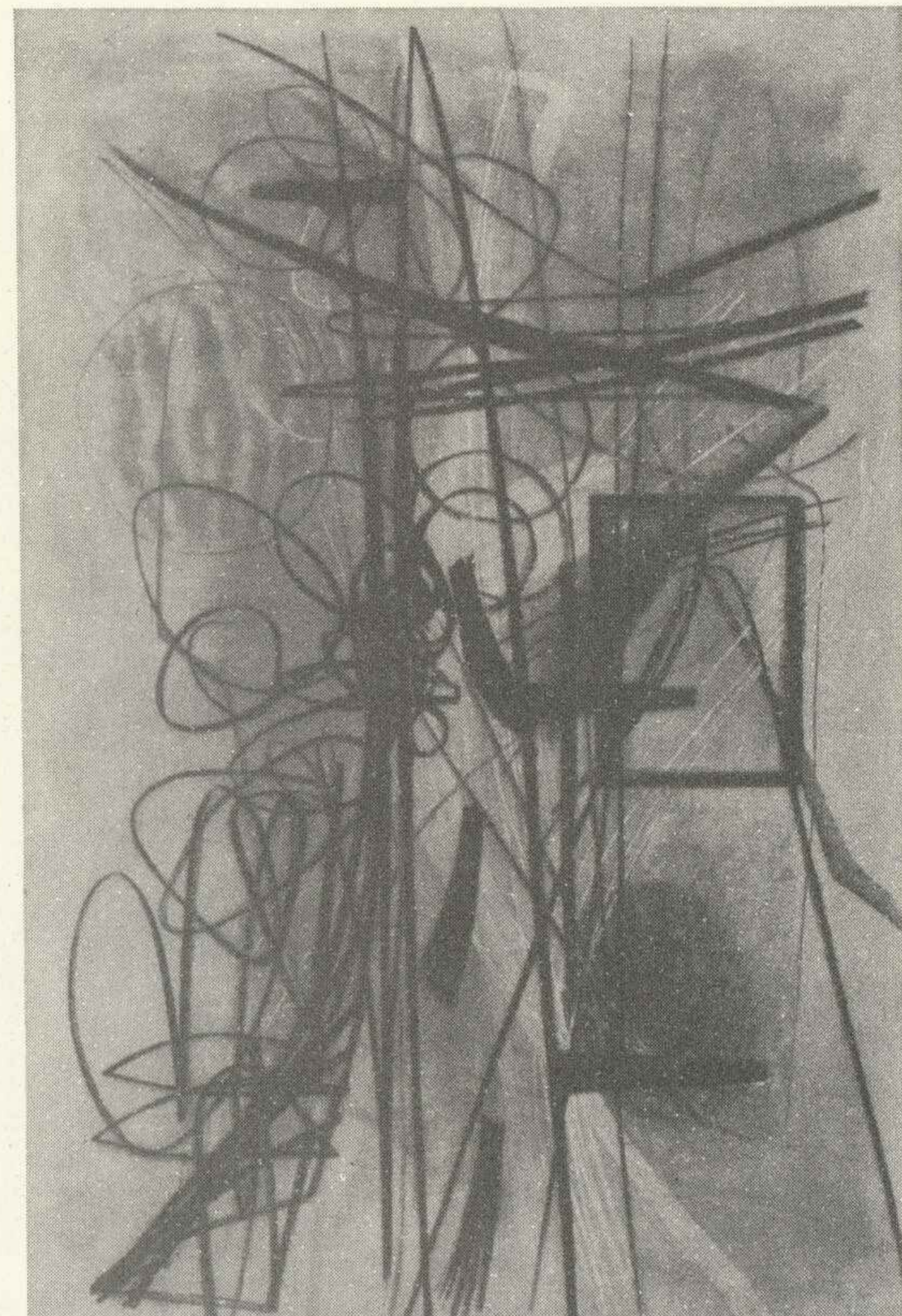
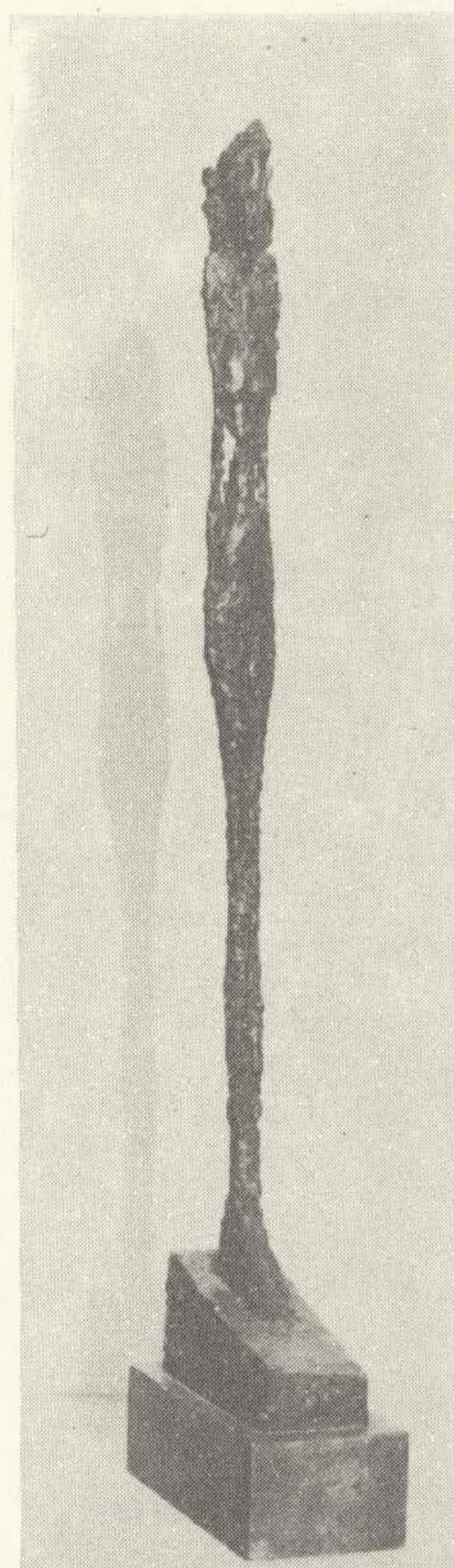
Z drugiej strony doświadczenia wojenne i popularność lewicy przyczyniły się do wzrostu zainteresowania sztuką realistyczną, o której sądzono, że powinna ułatwić człowiekowi lepsze zrozumienie problemów współczesności.

Salon Jesienny, który uświetnił wyzwolenie Francji i według słów André Lothe'a „był potwierdzeniem prawdy, że mimo przeżytego ucisku wielkie malarstwo francuskie pozostało żywe i żarliwe” – miał stać się wkrótce miejscem, gdzie do głosu doszła francuska propozycja realizmu socjalistycznego, co nadało od razu ton dyskusjom ideologicznym okresu powojennego. (...)

W momencie, kiedy natychmiast po wojnie zainicjowały swą działalność liczne galerie sztuki, szczególnie ważną rolę miał odegrać Aimé Maeght, przybyły z Południa Francji z dziełami Bonnard'a i Matisse'a. W swej galerii przy rue Téhéran wystawił w maju i czerwcu 1946 Braque'a, a w następnym miesiącu zorganizował wielką Międzynarodową Wystawę Surrealizmu przy współpracy i według idei Bretona i Duchampa. Wystawa stała się jednym z najbardziej spektakularnych wydarzeń Paryża, trwała kilka miesięcy, przyciągając tłumy zwiedzających, głównie młodzieży. (...)

Wols, Kompozycja, 1946





Alberto Giacometti, Léoni, 1947  
Hans Hartung, Kompozycja, 1946  
Edouard Pignon, Dwaj górnicy, 1948  
Kaplica w Ronchamp, proj. Le Corbusier, 1950–1955

W czerwcu 1947 odbyło się w Paryżu otwarcie Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej. Już 10 lat wcześniej Jean Cassou projektował jego organizację i opracowywał zbiory. (...) Otwarcie Muzeum oznaczało wreszcie etap zaangażowania państwa na rzecz ruchu artystycznego i popularyzacji sztuki i przybrać miało formę instytucjonalną, o co czynił starania już przed wojną Jean Zay w epoce Frontu Ludowego. Dzięki temu stało się wkrótce możliwe – pomimo istniejących przeciwieństw – przekroczenie progu nowego etapu w stosunkach między koncepcją państwowego mecenatu a środowiskiem artystycznym.

■ Ryszard Stanisławski,  
Germain Viatte

## Wokół egzystencjalizmu

W 1947 roku niewiele się już ostało z euforii zwycięstwa i wyzwolenia. Przyszło ono we Francji wcześniej niż u nas – Warszawa płonęła jeszcze pożarami rozpoczynającego się powstania, gdy Paryż tańczył już na ulicach i świętował wolność. Pierwsze miesiące i lata po wyzwoleniu, choć biedne i głodne, cechuje niesłychana erupcja żywotności we wszystkich dziedzinach, także intelektualnej. Jeszcze książki wychodzą na niesłychanie podłym papierze, ale jest ich wiele i nowych. Zaczyna się wielki boom literatury amerykańskiej, przyswajanej jeszcze i przed wojną, ale bez powodzenia. Wielkim sukcesem tych lat jest „Komu bije dzwon” Hemingwaya, przetłumaczony zresztą na francuski podczas wojny w Anglii i kolportowany we Francji przez angielskie wydawnictwo. Wznawiane są pod właściwymi nazwiskami autorów tajne wydawnictwa okupacyjne, „Milczenie morza” Vercorsa, wiersze Aragona, kroniki Mauriaka. Wszechwładnie króluje nowy prąd literacki, objawiony wraz z końcem wojny i wydanym we wrześniu 1945 roku pierwszym numerem Sartre'owskich *Les Temps Modernes* – egzystencjalizm. To, co było przez następne dwa lata przedmiotem nieustających debat intelektualistów, w 1947 roku opanowało modę. Teraz egzystencjalizm to już nie szkoła filozoficzna, nie prąd literacki ale strój, uczesanie, muzyka, taniec. Mnożą się na Saint-Germain piwnice i piwniczki, w których słucha się jazzu, tańczy be-bop i wraz z Sartre'm oklaskuje się dwie nowe muzy egzystencjalistycznej piosenki, czarną – Juliette Gréco i białą, Corę Vaucaire. (...)

Święci triumf teatr Jeana Giraudoux, zmarłego wkrótce przed końcem wojny, którego wystawia z niestrudzonym zapałem znajdujący się we wspaniałej formie artystycznej Louis Jouvet. Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir popularyzują na deskach scenicznych egzystencjalizm, uprawiając tzw. *pièce à thèse*.

Największym sukcesem wydawniczym jest tom wierszy Jacques Prévarta, który osiąga niebywały jak na tom wierszy nakład pół miliona egzemplarzy w pierwszym roku sprzedaży!

Wyzwolenie przynosi naturalny jak gdyby powiew anarchii, której piewą w lirycznym wydaniu staje właśnie Prévart.

I bliski anarchii, z dąwien dawna kontestujący wszelkie autorytety moralne surrealizm, o dziwo, sam takim autorytetem moralnym się staje. Jedyne bowiem surrealizm i pisarze surrealistycznej proveniencji wychodzą z okupacji czystsi, nie można im bowiem w najmniejszym stopniu zarzucić uległości wobec rządu Petaina czy kolaboracji z okupantem, o co można oskarżyć wielu innych intelektualistów. Spośród założycieli ruchu tylko Breton i Peret pozostali wierni doktrynie, obydwaj zresztą przebywali na emigracji. Ale w opinii czytelników, mało zorientowanych w wewnętrznych sporach i rozdziewkach, za surrealistów uchodzą wciąż Aragon i Eluard, Soupault i René Char. Nikomu z nich nic zarzucić nie można, a najmłodszy z surrealistów, René Char walczył wśród makizardów Vercorsu z bronią w ręku przeciwko Niemcom.



Nienaruszony swój autorytet moralny w momencie rozliczenia z postaw w okresie okupacji zachowali Georges Bernanos i André Malraux. Malraux zresztą żegna się z fikcją literacką dla polityki najpierw i następnie dla historii sztuki. (...)

Jest już zdecydowanie po euforii. Zaczynają się rozdziewki między sojusznikami, które wkrótce spowodują zimną wojnę, komuniści opuszczają rząd i jesienią 1947 roku Francję paraliżuje potężna fala strajków. Nie uporano się jeszcze z ograniczeniami żywnościowymi i kartkami, są wciąż jeszcze wielkie trudności z energią elektryczną i Paryż – *la ville lumière*, słabo oświetlony nocą, nie bardzo zasługuje na swą nazwę.

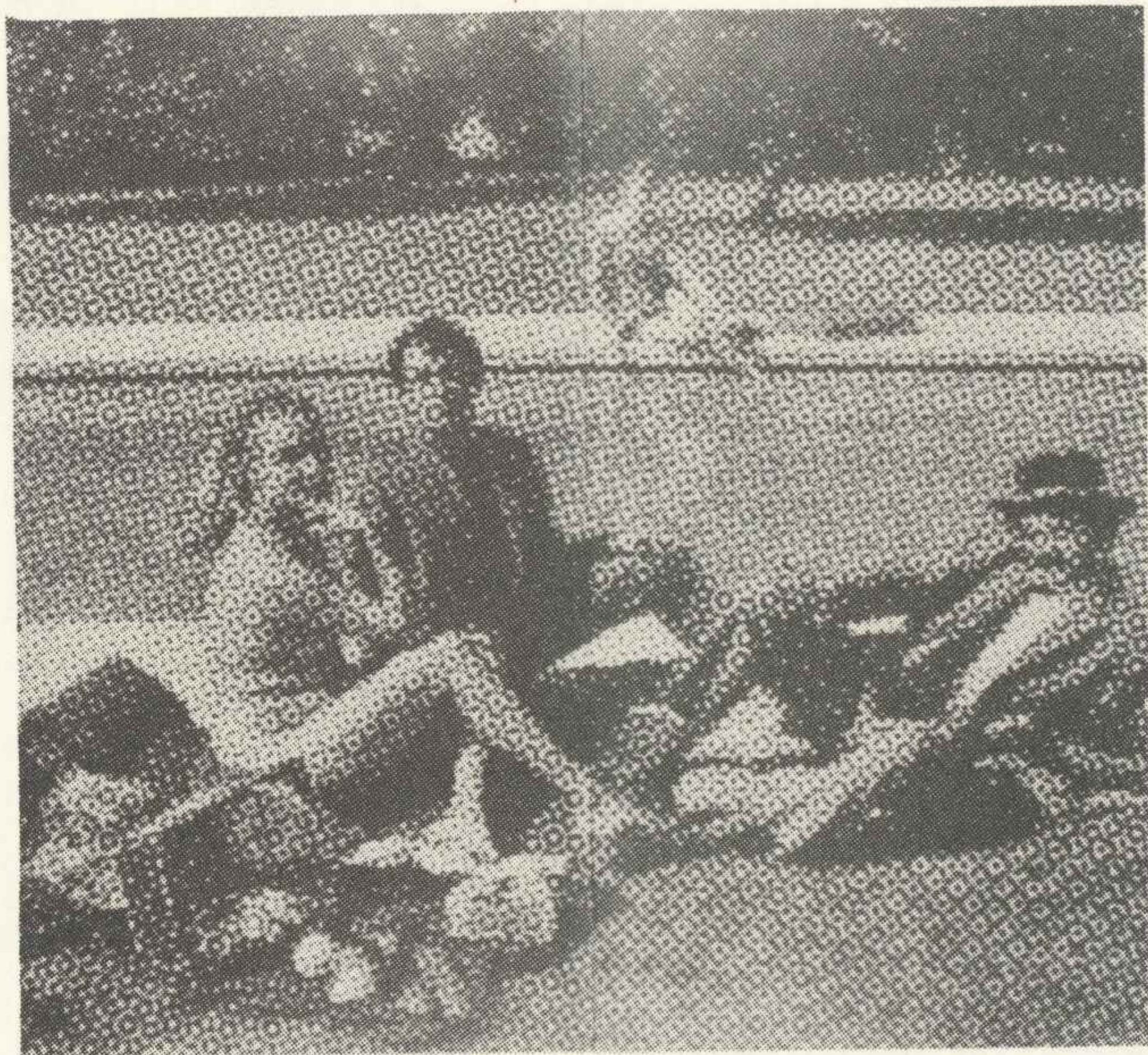
Blasku dodaje mu tylko coraz bardziej się rozwijające życie intelektualne i artystyczne.

■ Jerzy Lisowski

Robert Doisneau, Przechadzka w Arcueil, 1945  
Gérard Philippe  
Juliette Gréco, 1947



**Na terenach wokół rozebranych właśnie hal targowych i pobliskiego plateau Beaubourg, gdzie z inicjatywy Prezydenta Georges'a Pompidou buduje się Centrum Sztuki i Kultury, zaczyna powstawać nowy ośrodek życia artystycznego, który będzie pulsował przede wszystkim obecnością masowego widza. Ogólnokrajowa wystawa „Dwanaście lat sztuki współczesnej we Francji” jest probierzem stosunku artystów do żywego jeszcze echa buntowniczych haseł „maja 1968”. W sztuce zachodzi proces coraz znaczniejszej indywidualizacji. Narasta fala wystąpień konceptualnych, politycznych, hyperrealizmu, sztuki „przestrzeni” i „akcji”. W powieści przygasa „nowa fala”, w ruchu wydawniczym najciekawsza okazuje się eseistyka. Po rozwiązaniu zasłużonego Théâtre National Populaire mówi się o rozkwicie nowych grup o programie niekonwencjonalnym, takich jak Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine.**

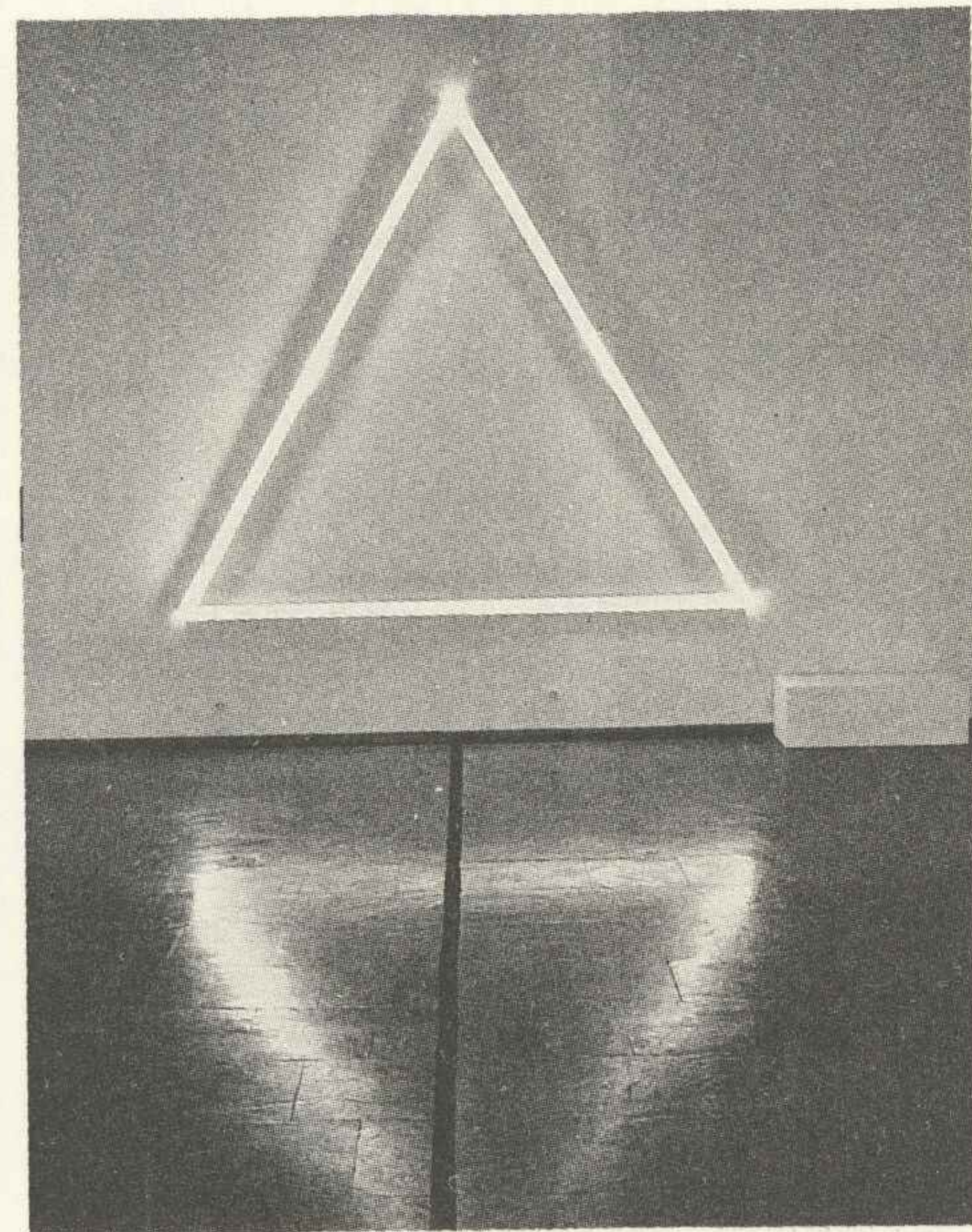


### Zmieniająca się sytuacja kultury

W początku lat siedemdziesiątych Francja, podobnie jak wiele innych krajów, ma od paru lat do czynienia ze złożonym zjawiskiem rozrostu instytucji kulturalnych, zwłaszcza muzeów, a jednocześnie z ideologicznym zaprzeczeniem roli przypadającej sztuce i artystom w nowym społeczeństwie konsumpcji i wolnego czasu. Lata 1967–1968 mogą niewątpliwie wydawać się szczytowym okresem gwałtownych żądań twórców, kierowanych pod adresem społeczeństwa i władz, przy czym przez nieporozumienie łączy się w tym samym wyzwajającym entuzjazmie walkę związkową i robotniczą z jednomyślną utopią twórców. (...) Przyszłość niejednokrotnie przyniesie rozczarowania. Ale nowe pokolenie, które głęboko przeniknął duch maja 1968, poszukiwało instytucjonalnego lub twórczego rozwiązania odwiecznego dylematu, który nagle stał się aktualny, dylematu stosunku sztuki

Alain Jacquet, Śniadanie na trawie, 1964

i władzy, artysty i społeczeństwa, autonomii artystycznej i przedmiotowej dzieła czy jego funkcji społecznej i zbiorowej. Dzięki inicjatywie oficjalnej we Francji sytuacja w roku 1972 stała się bardziej klarowna. Podjęto wówczas decyzję pokazania dorobku lat sześćdziesiątych i pojawiło się nowe pokolenie artystów, dziś z kolei, w okresie ich dojrzałości, będące przedmiotem krytycznej obserwacji ze strony najmłodszych. Wydarzeniem obrazującym tę sytuację była wystawa w Grand Palais w Paryżu, „Dwanaście lat sztuki współczesnej we Francji”, zorganizowana na życzenie Prezydenta Georges'a Pompidou, który właśnie ujawnił zamiar stworzenia nowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w centrum kulturalnym, które miało powstać na plateau Beaubourg. Wystawa, przygotowana trochę nieostrożnie i z pewnym brakiem konsekwencji, przez komitet pod przewodnictwem François Mathey'a, od samego początku wywołała gwałtowne protesty i ataki zwalczających się ugrupowań. (...) Wystawa zwana popularnie „72 – 72”, mimo, że interpretowana przez niektórych jako wynik „odważnej naiwności” i zdecydowanej obojętności wobec politycznych uwikłań kulturalnych, dawała dzięki niespotykanym dotąd rozmiarom niezwykle obraz sytuacji. Przede wszystkim składała hołd najbardziej nowatorskim elementom pokolenia lat sześćdziesiątych, chociaż niektórych z nich zabrakło (np. Jeana Dubuffeta). Po raz pierwszy położono akcent na Nowych realistach (około 10 dzieł Yves Kleina, a obok nich Césara, Tinguely'ego, Armana i innych członków tej grupy), na „przedmiotowość”, z drugiej – na indywidualne lub zbiorowe,

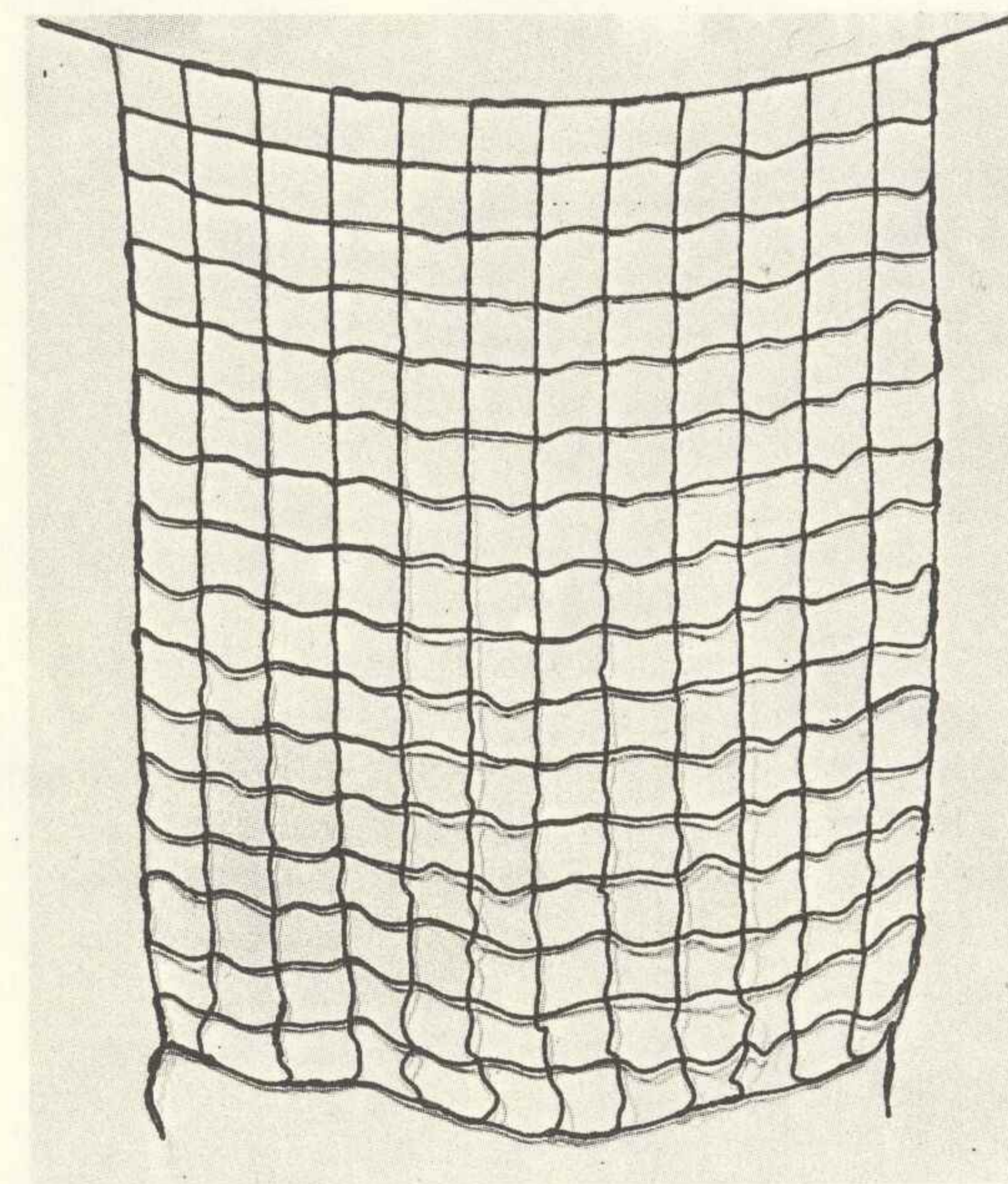


często techniczne, przemiany sztuki geometrycznej (Morelleta, Cruz Dieza, Soto i in). Mimo, że niektórzy interesujący artyści (Jacquet, Buren) odmówili udziału w wystawie, demonstrowała ona wiele ciekawych zjawisk, m.in. niekiedy sprawiała wrażenie, że malarstwo sztalugowe zanika na rzecz poszukiwań w przestrzeni, określanych jako *environnement*; demonstrowała także próby odnoszące się np. do tematu wspomnienia (Boltanski, Le Gac). (...) Muzeum, stale sprawujące zawód, ale nobilitowane jako absolutny punkt odniesienia, stawało się zwierciadłem społeczeństwa, miejscem rozdartym, przeznaczonym zarówno do kontemplacji jak i do świętowania, przestrzenią wielodyscyplinarną. Program Centrum Beaubourg, oficjalnego znaku zachodzących zmian, niepokoił już samą przystawalnością do nowej sytuacji jako machina, której wrócono rychły zmierzch. W oczach konserwatystów Centrum stało się schronieniem dla wszystkich ekscesów, w oczach rewolucjonistów – kulturalnym alibi władz. (...)

Wystawa François Morelleta, Muzeum Sztuki, Łódź, 1973

Gdzie indziej wobec tego rodzaju ośrodka skupiającego zróżnicowane akcje, wyposażonego w duże możliwości realizacji, coraz bardziej znaczącą alternatywą stawały się pozabawione muzealnych ram działania twórcze. Na omawiany okres przypadła przebudzenie się prowincji, zwłaszcza na południu od Loary, zapoczątkowane przez artystów w 1966 roku. Tak oto dzięki akcjom artystów w skali miast i miasteczek, np. w Tours, uległy ożywieniu „regionalizmy” w opozycji do paryskiego centralizmu. Różne rodzaje radykalnych wystąpień artystów zbiegały się ze sobą, mimo dzielących je różnic w zakresie estetyki i ideologii. Wrzenie i wybuchy sprzeciwu ogarnęły wkrótce inne instytucje, ponieważ szkoły artystyczne przekształciły się teraz w krytyczne ośrodki odnowy sztuki. Po dawnym akademickim nauczaniu nastąpiło otwarcie uczelni na świat, otwieranie drzwi przed artystami prowadzącymi eksperymenty, często przesadne lekceważenie wykonawstwa na korzyść koncepcji dzieła. Podczas, gdy Jean Clair, jeden z najciekawszych krytyków tego nowego „malarstwa we Francji”, członek komitetu wystawy „72 – 72”, mógł w jej katalogu wyrazić swe zaniepokojenie objawami „schyłku muzeów”, Gaëtan Picon w przedmowie do tegoż katalogu dawał wyraz nadziei na przyszłość. Cytując słowa Rimbauda, „ale jakże ożywczy jest wiatr...”, wyrażał przekonanie, że z tak wielu pozornych sprzeczności życia artystycznego wyłoni się niedługo zmieniona sytuacja kultury.

■ Germain Viatte



### Nowy realizm

(...) W 1960 roku skończył się dla awangardy czas działalności nikomu nie znanej. 26 października 1960 w mieszkaniu Yves Kleina założylem grupę Nowych realistów, w obecności Armana, Dufrené'a, Hainsa, Yves Kleina, Martiala Raysse'a, Spoerri'ego, Tinguely'ego i Villeglé. César i Rotella byli zaproszeni również na spotkanie i uczestniczyli w dalszych wystąpieniach grupy, do której przyjąłem później Niki de Saint-Phalle i Christo oraz Deschamps.

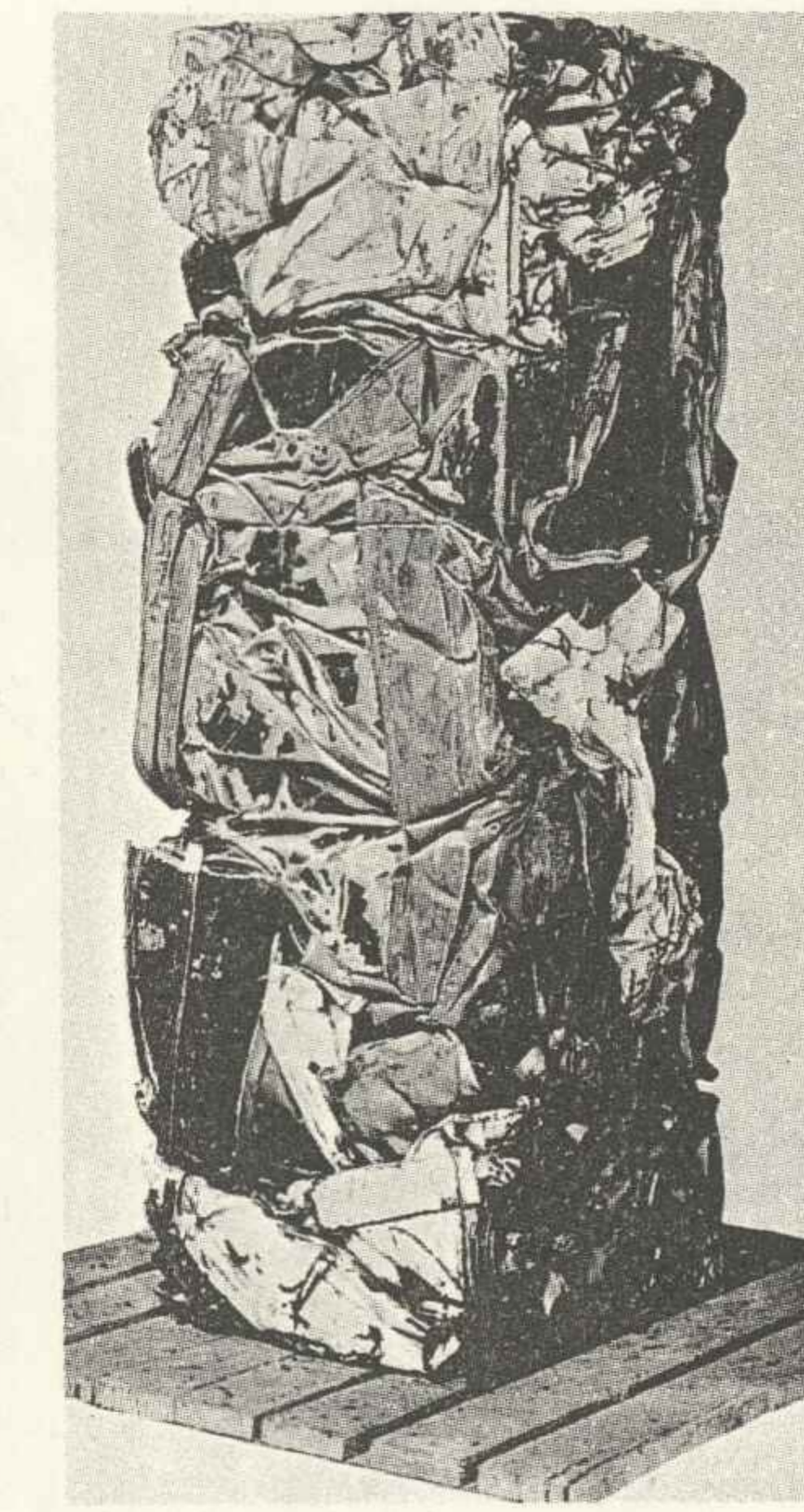
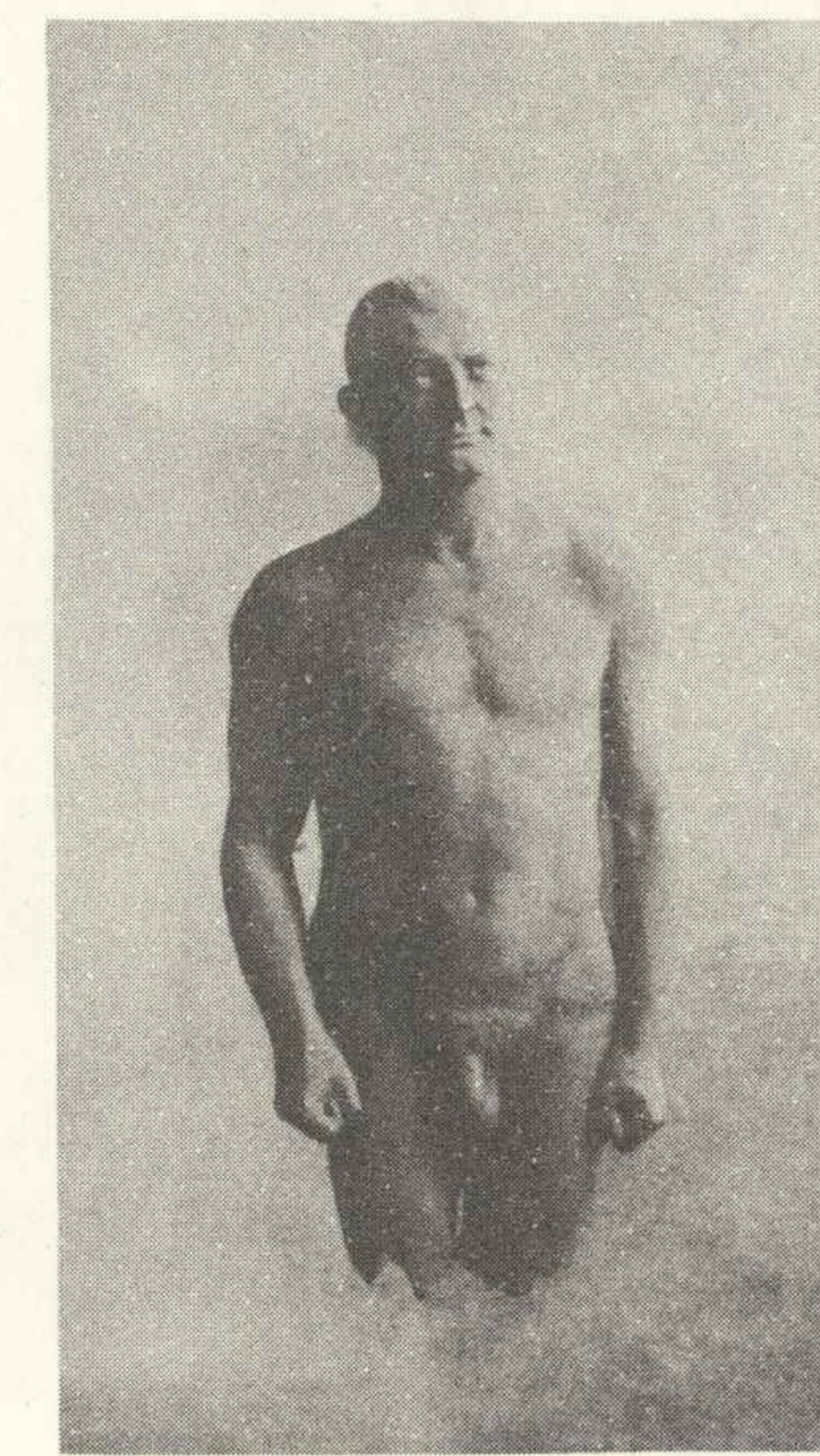
W czasie pierwszego festiwalu Nowego realizmu w Nicei w 1961 Niki de Saint-Phalle niespodziewanie strzelała karabinkiem do celu (do deski, na której wisiały przedmioty ze szkła, woreczki z farbą i dymne petardy), Arman realizował „Furię” (zniszczenie krzesła i stołu oraz umocnienie ich szczątków na desce w miejscu,

Claude Viallat, Sieć, 1970

gdzie upadły). (...)

Fascynujący artysta, Yves Klein potrafił uświadomić sobie implikacje Nowego realizmu na wyższym poziomie: na poziomie pustki, totalności przestrzennej rzeczywistości, zarazem dotykanej i niewymiernej. Wspólne działanie było dla wszystkich katalizatorem energii drzemącej w poszukiwaniach indywidualnych. Nowi realisci wyraźnie – tak jak to można widzieć z perspektywy obecnej chwili – górują nad swymi współczesnymi szerokością swej wizji, ściśle powiązanej z rygorystyczną metodą brania w swe posiadanie rzeczywistości. Nic też dziwnego, że ci badacze, którzy w swych poszukiwaniach wychodzą od podstawowych danych otoczenia człowieka, czy będą one technologiczne czy konceptualne, odwołują się wszyscy do doświadczeń Yves Kleina i Christo. Tinguely i Spoerri jawią się jako niewątpliwi pionierzy sztuki biednej. Współcześni organizatorzy przestrzeni w znaczeniu ekologicznym nie mogą pomijać „architektury powietrza” doświadczanej przez Kleina ani nadawania nowej wartości tworum przyrody przez opakowanie wielkich przestrzeni geograficznych, co podejmuje Christo. Odciski ciała Yves Kleina zapowiadały body-art, tak jak jego kompozycje monochromatyczne zwiastowały sztukę zwaną minimal art.

Duch i wrażliwość Nowych realistów nadal inspiruje analizę danych strukturalnych języka wizualnego. Mitologia współczesnej przyrody i branie w posiadanie przestrzeni prowadzi bezpośrednio od intuicji wielkiej natury do integralnego naturalizmu, który jest warunkiem naszego przeżycia w najbliższej przyszłości, prawem naszej postmodernistycznej kondycji ludzkiej. (...)



Nowy realizm jawi się jako najpoważniejszy europejski ruch plastyczny, decydujący o zasadniczych orientacjach artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku. Przeobrażenie klimatu kulturalnego Paryża w 1960 roku, które niewątpliwie jest jego dziełem, stanowi wydarzenie historyczne: samo pojęcie *Ecole de Paris* wypełniło się do tego czasu nowymi znaczeniami i nową substancją.

■ Pierre Restany

Yves Klein, Portret reliefowy Armana, 1960  
César, Sprasowane samochody, 1980





## Literatura – rok przełomu

W literaturze rok 1972 jest, bardziej może niż inne symboliczne daty tu przywoływane, rokiem przełomu: jeszcze trochę pozostałości sprzed 1968 i już wiele z nowości lat siedemdziesiątych, które mają zmienić „system”, jak pisał Roland Barthes.

Rok 1968 stanowił koniec epoki, w kulturze, jak i innych dziedzinach. „Nowa powieść”, już przedtem schyłkowa, nie przeżyje tej daty jako szkoła (ukonstytuowana zresztą głównie dla wygody dziennikarzy i wykładawców uniwersyteckich); ciekawe, że ci jedynie, co debiutowali, kiedy się jeszcze nikomu nie śniło o „nowej powieści” – Nathalie Sarraute, Claude Simon, a także starszy od nich Samuel Beckett – zachowują nienaruszoną przychylność publiczności. (...)

Esej jako gatunek zdominuje rok 1972, jakby wydarzenia społeczno-kulturalne 1968 roku skłaniały pisarzy ku refleksji raczej niż ku „twórczości czystej” – mocno wówczas i zewsząd krytykowanej. Na pierwszy plan wysuwają się pisarze, którzy debiutowali bez rozgłosu przed dwudziestu laty, tacy jak Roland Barthes i Edmond Jabès. Ale głównie i przede wszystkim mówi się o „strukturalizmie”, który przypisuje się najróżniejszym eseistom: zarówno antropologowi Claude Lévy-Straussowi, filozofowi Michelowi Foucault, przedstawicielowi psychoanalizy Jacques Lacanowi, jak i zbuntowanemu krytykowi literackiemu, Roland Barthes'owi. Odwołując się do nauk ścisłych takich jak lingwistyka czy antropologia, strukturalizm pozostawał systemem zbyt mgławicowym, by móc określić precyzyjnie daną grupę literacką, niewątpliwie jednak wyznaczał punkty stykowe między naukami społecznymi, literaturą i filozofią.

„L'Age d'Or”, reż. Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, Paryż, 1975

Nie przeszkadza to oczywiście wydawcom w ogłaszaniu coraz to nowych powieści, z których nie wszystkie będą zapomniane w parę miesięcy po nagrodzie literackiej, mającej je wylansować. Dwa dobre przykłady stanowią Georges Perec – u którego przeważa gra słów skojarzona z dość niezwykłym spożytkowaniem autobiografii – i Jean-Marie Le Clézio – który wprowadza na powrót do prozy ludzkie ciepło i pewien liryzm, doszczętnie zagubione przez naśladowców „nowej powieści” i wszechpotężny intelektualizm spod znaku *Tel Quel*. Chociaż epoka sprzyja esejowi a publiczność wciąż taknie powieści, poezja miewa się nie najgorzej, jej rozwojowi patronują konfidenckalne czasopisma jej poświęcone, m.in. powstałe w tym czasie pismo *Digraphe*, którego największym odkryciem poetyckim będzie Mathieu Bénezet. (...)

Istnieją jeszcze wtedy pisma literackie z wyraźnym programem, jak *Tel Quel* Philippe Sollersa i *Change* Jean-Pierre Faye'a, oparte, jak dawniej, na ściśle określonych i dobrze się wzajemnie rozumiejących zespołach ludzi. Wszystkie pisma istniejące od dawna i nowe, borykają się wciąż z trudnościami finansowymi. W roku 1972 przestały wychodzić *Les Lettres Nouvelles*, a spośród pism wielonakładowych jedynie *La Quinzaine Littéraire* (dwutygodnik) pozostała na placu boju. Może lepiej niż inne przystosowane do wymogów młodej publiczności czytelniczej, przetrwało to pismo do dziś. Jest to tylko jeden ze znaków, zapowiadających nowe rozdanie kart w następnych latach. Na złe czy dobre, ale gra literacka się zmieni.

Serge Fauchereau

## Fotografia – od Atgeta do Boltanskiego

Eugène Atget, po nieudanych próbach zostania aktorem, na początku stulecia poświęcił się fotografii dokumentalnej. Przekazał nam obraz Paryża opustoszałego, który po raz pierwszy urzekł surrealistów. Ale dziś, z perspektywy czasu, widzimy w jego widokach ulic i placów Paryża raczej niezastąpione świadectwo życia miasta, którego już nie ma. Paryż nigdy nie był zburzony, żadna też rewolucja nie przerwała ciągu historii, ale przecież wizja, którą wyrażają te zdjęcia, to nie jest wyłącznie lustrzany obraz znanego miasta.

Dorobek Atgeta znajduje się w pół drogi między dziewiętnastowieczną tradycją fotografii, którą zamyka, i nowoczesnością fotografii dwudziestowiecznej, którą zapowiada. Atget rzucił na przedmioty swoje „nowe” spojrzenie, które charakteryzuje fotografię „nowoczesną”. Zapowiada pozornie banalne fotografie, które w 1928 roku będą ilustrować „Nadzie”, powieść André Bretona. (...)

W latach dwudziestych Paryż stanowi punkt, gdzie spotykają się tendencje fotografii nowatorskiej – kult dla nowoczesnych materiałów i fascynacja wobec błyskawicznego ruchu, bogactwo graficznych efektów formalnych itp. – Jeśli surrealizm (dzięki Man Rayowi, Raoulowi Hausmannowi i innym autorom) wydaje się być tendencją wiodącą w twórczości autorów pracujących w Paryżu, to także wielu innych artystów, pochodzących z Europy centralnej lub Ameryki, pozostawiło ważny, a odmienny, dla siebie charakterystyczny ślad w tym mieście.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych fotografia prawie wyłącznie utożsamia się z prasą ilustrowaną. Inicjatywę przejmuje tu grupa *Magnum*, utworzona w 1947, która zmierza do zapewnienia podstaw niezależności moralnej i finansowej, oraz magazyn *Paris Match*, który dąży do tego, aby dorównać tygodnikowi *Life*. Doisneau, Izis, Boubat, Ronis, każdy z nich będąc autorem o odmiennej wrażliwości, reprezentuje dobrze ów klimat epoki „zawieszony między realizmem i poezją, gdzie miłość życia wyraża się przez poszukiwanie przedmiotów i zdarzeń najprostszyc”, jak pisał Claude Nori.

W latach siedemdziesiątych – kiedy tak wiele było tendencji, dla których trudno byłoby o jakiś wspólny mianownik ogólnej orientacji – obserwować można pewne odmiany klasycyzmu, efekty całej gamy manipulacji chemicznych, swoistego intymizmu. Na innym biegunie w latach siedemdziesiątych pewni plastycy – tacy jak Christian Boltanski – zaczęli posługiwać się fotografią jako specjalnie przystosowanym medium swej wypowiedzi. Boltanski, proponując nowe odczytanie fotografii anonimowej, stał się pomysłodawcą doświadczenia wielce radykalnego i nowatorskiego.

wg. tekstu **Alaina Sayaga**



### Koncerty

W czasie trwania wystawy „4 razy Paryż” zaprezentowany będzie cykl kilkunastu koncertów muzyki francuskiej, powstałej w latach 1913–1985. Poszczególne programy zawierać będą dzieła symfoniczne, lirykę wokalną, kwartety smyczkowe, utwory na różne zespoły kameralne – od perkusji po orkiestrę smyczkową, kompozycje fortepianowe, fletowe, muzykę na taśmę magnetofonową. Autorami wykonywanych dzieł są m.in.: Georges Auric, Jean Barraque, Pierre Boulez, Claude Debussy, Henri Dutilleux, Arthur Honegger, André Jolivet, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Albert Roussel, Eric Satie, Edgar Varese, Iannis Xenakis. Wśród wykonawców znajdują się

Jadwiga Kotnowska, Krystyna Szostek-Radkova, Jerzy Godziszewski, Claude Helffer, Andrzej Hiolski, Georges Pludermacher, kwartety Śląski i Varsovia, zespół Camerata Vistula, Warszawska Grupa Perkusyjna, Polska Orkiestra Kameralna – Sinfonia Varsovia pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Tadeusza Strugały.

Koncerty odbywać się będą na Zamku Królewskim, w Akademii Muzycznej i Filharmonii Narodowej. Szczegóły dotyczące terminów i programów koncertów zostaną podane w afiszach. Inauguracja cyklu odbędzie się w końcu listopada 1986.

Louis Jouvét  
Albert Camus  
Jean-Paul Sartre  
Roland Barthes

### Filmy awangardowe

Filmoteka Polska we współpracy z Centrum Georges Pompidou organizuje z okazji wystawy

#### Przegląd francuskiej awangardy filmowej lat 1923–1985

w dwóch seriach pokazów:

1. 16–24 października 1986  
Filmy lat 1923–1958 (Alexandre Alexeieff, Luis Buñuel/Salvador Dalí, Marcel Carné, Henri Chomette, René Clair, Marcel Duchamp, Jean Epstein, Jean Genet, Man Ray i inni)

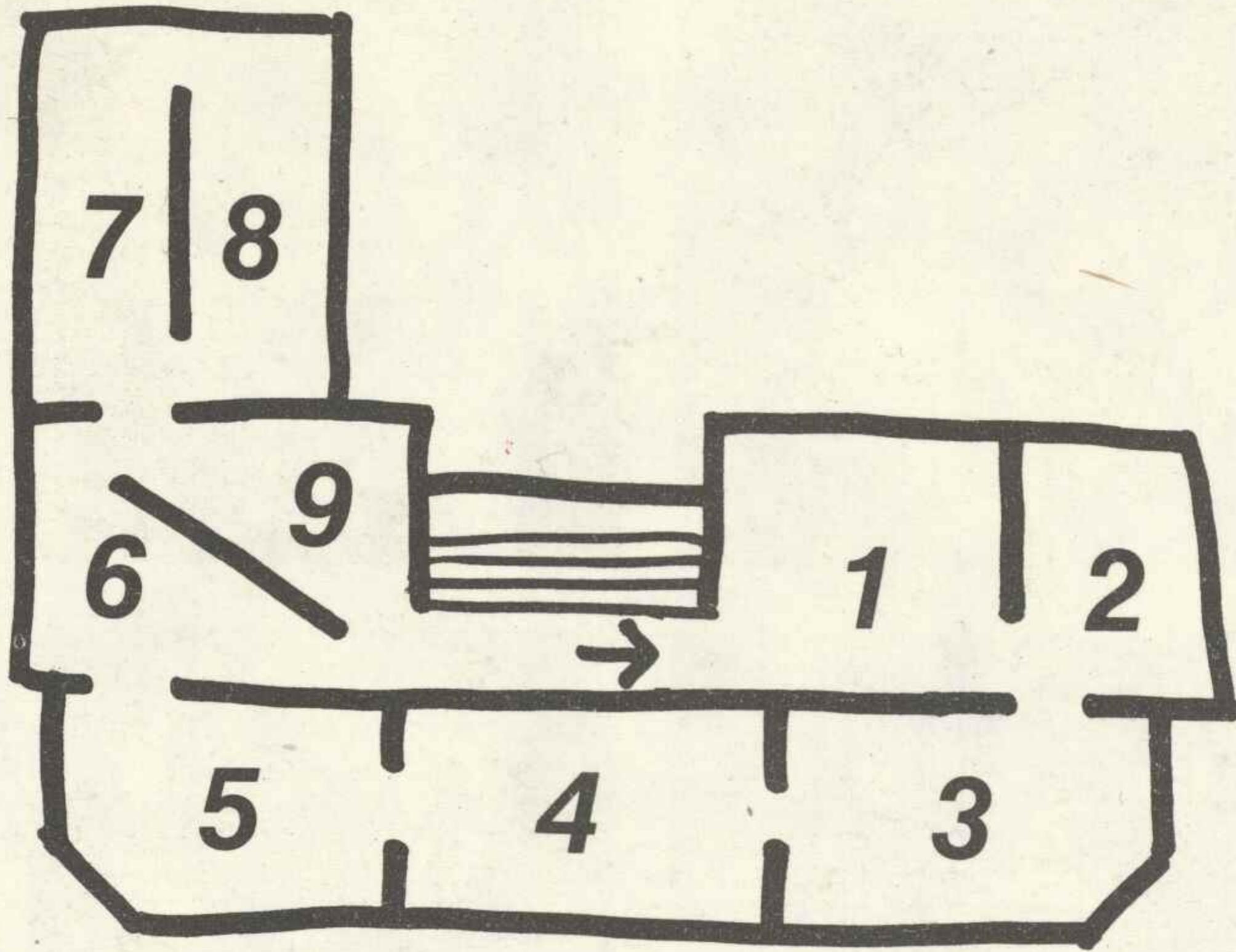
2. 5–16 stycznia 1987  
Filmy z lat 1958–1985 (Christian Boltanski, Jean-Michel Bouhours, Pol Bury, Alain Fleischer, Jacques Monory, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Peter Staëmpfli i inni)

Pokazy będą się odbywać w kinie „Śląsk” w Warszawie codziennie we wspomnianych wyżej terminach o g. 17., gdzie również uzyskać można szczegółowe informacje.

### Odczyty i filmy o sztuce

Z okazji wystawy odbędzie się seria odczytów z zakresu sztuki i literatury francuskiej, których autorami będą specjaliści francuscy i polscy. O tematyce i terminach odczytów i projekcji filmowych informuje prasa oraz ogłoszenia na wystawie.





### Oprowadzanie po wystawie

Poczynając od 16 października aż do zamknięcia wystawy z wyjątkiem poniedziałków odbywać się będzie o g. 12 i o g. 16<sup>30</sup> bezpłatne oprowadzanie po wystawie dla zwiedzających posiadających bilety wstępu.

Zorganizowane grupy i wycieczki oprowadzane będą po uprzednim zgłoszeniu telefonicznym w Dziale Oświatowym Centralnego Biura Wystaw Artystycznych „Zachęta”, tel. 27-69-09.

### Katalog

Katalog wystawy obejmuje 288 stron z 300 ilustracjami czarnobiałymi i 51 barwnymi, które odnoszą się do eksponowanych dzieł oraz stanowią dokumentację życia artystycznego czterech epok Paryża. Opracowany przez kustoszy Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej w Paryżu i Muzeum Sztuki w Łodzi, zawiera eseje autorów francuskich i polskich na temat zjawisk artystycznych, literackich, wydarzeń teatralnych, filmu i fotografii, obszerną antologię tekstów źródłowych o sztuce, m.in. Apollinaire'a, Bretona, Sartre'a, Aragona i wielu innych wybitnych pisarzy i krytyków francuskich, biografie uczestników wystawy, chronologię wydarzeń artystycznych.

### Zespół polsko-francuski:

Komisarze generalni: Dominique Bozo – Dyrektor Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej Centrum Georges Pompidou, Ryszard Stanisławski – Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi. Komisarze: Serge Fauchereau, Jerzy Lisowski, Germain Viatte, Stanislas Zadora. Członkowie: Laurent Bayle, Marcel Bonnaud, François Burkhardt, Raymond Guidot, Jan Kłossowicz, Michel Melot, Janusz Odrowąż-Pieniążek, Józef Patkowski, Mieczysław Porębski, Mieczysław Ptaśnik, Alain Sayag, Nicolas Snowman. Współpraca: Claire Blanchon, Sylvie Muzas.

### Źródła fotografii:

Service de Presse Centre Georges Pompidou, Service Photographique du Musée National d'Art Moderne, Paris (Adam Rzepka), A.C.L. Bruxelles, Galerie Isy Brachot, Bruxelles, Limat, H. Roger-Viollet (Lipnitzki), Fondation Maeght (C. Gaspari), Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Carlos Freire, Muzeum Sztuki, Łódź (Jolanta Gęsek).

### Plan orientacyjny wystawy

(wybór nazwisk)

#### 1913

Sala 1 i 2  
Bonnard, Matisse  
Picasso, Braque, Gris  
Kupka, Duchamp, Derain, Léger, Delaunay  
Rzeźba: Brancusi, Archipenko, Lipchitz, Zadkine  
Fotografia: Atget  
Literatura: Péguy, Proust, Claudel  
Apollinaire, Jacob, Cendrars

#### 1925

Sala 3  
Picasso, Marcoussis, Chagall, Pascin, Soutine, Kisling  
Literatura: Saint-John Perse, Valéry, Reverdy  
Sala 4  
Puryzm: Le Corbusier, Ozenfant, Léger  
Abstrakcja geometryczna: Van Doesburg, Vantongerloo, Domela  
Sala 5  
Surrealizm: Picabia, Ernst, Arp, Tanguy, Magritte, Masson, Man Ray, oraz poeci – Breton, Eluard, Aragon

#### 1947

Sala 6 i 7  
Matisse  
Realizm społeczny: Pignon, Fougeron  
Abstrakcja liryczna: Wols, de Staël, Hartung, Fautrier  
Abstrakcja geometryczna: Herbin, Magnelli, Domela  
Surrealizm: Matta, Masson, Brauner  
Balthus, Artaud, Michaux  
Literatura: Sartre, Camus  
Bachelard, Bataille, Caillois, Beckett, Genet

#### 1972

Sala 8 i 9  
Nowi realiści: Yves Klein, César, Tinguely, N. de Saint-Phalle, Christo, Raysse  
Arroyo, Monory  
Raynaud, Jacquet  
Morellet, Soto, Kowalski  
Hantai, Viallat  
Boltanski, Ben, Titus-Carmel  
Literatura: Barthes, Foucault, Sarraute, Simon, Derrida, Pleynet

### Wydawca:

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych  
Pl. Małachowskiego 3,  
Warszawa

### Redakcja:

Urszula Czartoryska

### Układ graficzny:

Jan Bokiewicz  
Wojciech Freudenreich

### Druk:

Zakład Małej Poligrafii  
ul. Chocianowicka 24  
93-460 Łódź  
Zam. 175 nakład 5000 B-10/1666